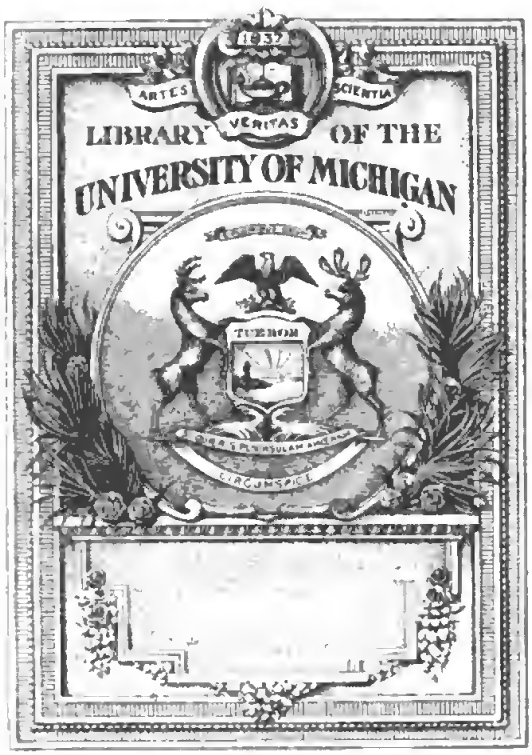
B 964,715


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

830.9
H29k

und Dorothea“ den Gipfel der epiſchen, ja der rein in ſich ſelbſt ruhenden Kunſt überhaupt erblickte, ſo ſah Goethe in dem vollendeten „Wallenſtein“ das Drama, welches das Streben einer ganzen nationalen Kulturgeſchichte endlich in würdiger, abſchließender und vorbildlicher Art verwirklichte.

Fünfter Abſchnitt.

Fortbildung von Schiller's Theorie durch Wilhelm Humboldt.

Humboldt iſt der einzige von Schiller's Freunden, der ſich nicht nur anteilnehmend, fragend, urteilend, anſpornend zu ſeinen Unterſuchungen verhalten hat, ſondern der ſie als Schiller ſelbſt von ihnen zurücktrat, fortbildend weitergeführt hat. Humboldt rang in ſich mit einem Problem, das er auf verſchiedene Weiſe, beſonders auch im Gedankenaustauſch mit Körner zu löſen ſuchte, bis Schiller ihm den fördernden Weg zur Löſung zeigte. Dies Problem war die Verſöhnung des griechiſchen und des deutſchen Geiſtes. Niemand unter unſern klaſſiſchen Dichtern hat das Wort „Griechen“ mit ſolcher Ehrfurcht ausgeſprochen wie Humboldt, ſelbſt Goethe nicht; nur Winckelmann läßt ſich ihm hierin vergleichen. Beſchäftigt mit dem Plane, eine umfaſſende „Charakteriſtik des griechiſchen Geiſtes,“ oder wenigſtens des griechiſchen Dichtergeiſtes zu verfaſſen, ſchreibt er doch, daß er ſich nur ungern zur Ausführung entſchließen werde. „Die Griechen ſind mir zu heilig, um ſie anders als mit einer gewiſſen Würde zu nennen. Man muß es erſt verdienen von ihnen reden zu dürfen .... Wer von den Griechen ſpricht, verſündigt ſich leicht an der Vorwelt, oder der Nachwelt, und wem die Menſchheit heilig iſt, ſoll keines von beiden tun.“ [1]) Es iſt

[1]) An Körner 1. Auguſt 95.

Die

klaſſiſche Äſthetik der Deutſchen.

Würdigung

der kunſttheoretiſchen Arbeiten Schiller's, Goethe's

und ihrer Freunde.

Von

Otto Harnack.

Mit dem Facſimile eines ungedruckten Gedichts von Schiller.

Leipzig.

J. C. Hinrichs'ſche Buchhandlung.

1892.

Y-34-29 Sec.2.
German
Harr.
7-17-28
17110

nicht ertöten, und tatsächlich kann auch die noch so gesetzlose, angeblich rein historische Kritik der Maßstäbe des Urteils nicht entbehren, ohne welche sie zur bloßen reproduzierenden Beschreibung

er letzter Augenblick!
? schöner, als der Schöpfer sie gegeben,
die Kunst die Welt zurück!

den 28. März 1790

Friedrich Schiller.

Digitized by Google

4-31-29 T.E.J.
German
Harr,
7-17-28
17110

Vorrede.

Mit dem vorliegenden Buch hoffe ich zugleich einen Vorsatz wissenschaftlicher Arbeit auszuführen als auch einem Bedürfnis der gegenwärtigen kritischen Kunstbetrachtung entgegenzukommen. Eine zusammenfassende Darstellung der Kunstbestrebungen Goethe's und Schiller's auf der Höhe ihres gemeinsamen Wirkens, sowie der ihnen verbundenen Freunde, deren engen Zusammenschluß die Einleitung aufzuzeigen versucht, existiert noch nicht. Heinrich von Stein hat sein verdienstvolles Buch bis auf die Schwelle dieses Zeitraums, bis zu Lessing und Winckelmann geführt; Hermann Cohen die philosophische Grundlage unserer klassischen Ästhetik in Kant's Kritik der Urteilskraft nachgewiesen. Möge dieses Buch sich glücklich jenen Vorgängern anschließen!

Die kritische Kunstbetrachtung unserer Tage ist allmählich bis zur Leugnung jeder gesetzgebenden Ästhetik vorgeschritten und wird auf den Rückzug bald bedacht sein müssen. Denn Machtsprüche noch so entschiedener Art können den Trieb des menschlichen Denkens, auch das Kunstgebiet seiner logischen Betrachtung zu unterwerfen nicht ertöten, und tatsächlich kann auch die noch so gesetzlose, angeblich rein historische Kritik der Maßstäbe des Urteils nicht entbehren, ohne welche sie zur bloßen reproduzierenden Beschreibung

Digitized by Google

herabſinken würde. Wenn jener Rückzug zu Goethe und Schiller, und mittelbar zu Kant zurückführen wird, ſo wird er einen ſehr weſentlichen Fortſchritt bedeuten. Denn die Arbeit, welche ſie auf äſthetiſchem Gebiet geleiſtet, iſt bisher noch nicht genügend verwertet worden. Sie iſt durch die aufkommende romantiſche Kritik, Litteratur- und Kunſtgeſchichte in kaum begreiflicher Schnelle zurückgedrängt und dadurch der deutſchen Kunſttheorie die ſo verderbliche Wendung gegeben worden, welche das allgemeine Mißtrauen gegen „Äſthetik“ nur allzu erklärlich macht. Die geſamte ſpekulative, konſtruierende Wiſſenſchaft, die heute meiſt unter jenem Worte verſtanden wird, hat ſich nicht auf den Grundlagen von Schiller's und Goethe's Lehre erhoben. Dieſe Lehre beruht weit mehr auf empiriſcher Beobachtung; ſie hat einen hohen Reſpekt vor der Nachbildung der Natur, und ſie richtet ihr Augenmerk weſentlich auf die pſychiſche Wirkung, welche das Kunſtwerk hervorbringt, und auf die Mittel, welche die Bedingung dieſer Wirkung ſind. Es ſcheint, als ob die eifrigen Kämpfer, welche heute mit revolutionärem Ungeſtüm gegen den „klaſſiſchen Idealismus“ vorgehen, nicht die Zeit gehabt haben, ſich darüber zu orientieren, daß gerade unſere Klaſſiker an manchen Stellen ihren Beſtrebungen recht weit entgegenkommen. Freilich geſchieht dies Entgegenkommen ſtets in jenen philoſophiſchen Formen, die manchem ſchon an ſich eine Abſchreckung bedeuten.

Für die gegenwärtige Arbeit habe ich bereits manche Geſichtspunkte in Einzelabhandlungen angegeben, die in der „Vierteljahrſchrift für Litteraturgeſchichte“ und den „Preußiſchen Jahrbüchern“ erſchienen ſind. Wenn ſich die Darſtellung, was Goethe betrifft, an einzelnen Punkten mit meinem Buche „Goethe in der Epoche ſeiner Vollendung“ berührt, ſo behandelt ſie doch eine frühere und in vielem

andersartige Entwickelungsstufe Goethe's. Da manche auch in derartig zusammenfassenden Arbeiten vor allem „ungedrucktes Material" suchen, so sei hier mitgeteilt, daß ich den Nachlaß Meyer's, als er sich auf der Weimarer Bibliothek befand, ausgenutzt und auch in dem Goethe- und Schiller-Archiv, was sich von der Korrespondenz beider Dichter mit Meyer dort befindet, durchgesehen habe. Bekanntlich ist von den Briefen Meyer's der allergrößte Teil, und auch von denen Goethe's noch eine beträchtliche Menge ungedruckt. Der Nachlaß W. Humboldt's und Körner's ist längst geklärt; die Briefe des letzteren an Humboldt müssen wohl für endgiltig verloren gelten, — eine beklagenswerte Lücke in dem Bilde jener Tage. Die Hinzufügung eines ungedruckten Gedichts von Schiller, dessen Mitteilung ich der Güte des Herrn Dr. Schwartz aus Riga verdanke, wird um des Inhalts der Verse willen wohl nicht als fremdartiger Ausputz gelten.

Citiert habe ich soweit möglich nach den Drucken in den „Horen" und „Propyläen", welche den Grundstock des Materials für meine Arbeit lieferten. Wenn diese Citationsweise manchem unbequem sein wird, so wird sie dem um so erwünschter sein, der die gesamte Darstellung nachzuprüfen unternimmt; denn in beiden Zeitschriften findet sich vereinigt, was man sonst aus den verschiedensten Ausgaben sich zusammenzusuchen hat. Im übrigen habe ich Goethe nach der Hempel'schen Ausgabe citiert, da die Weimarische noch nicht weit genug vorgeschritten ist. Briefe, die sich in den gebräuchlichen Sammelausgaben finden, habe ich bloß nach dem Datum angeführt. Von neueren Schriften, die mir bei der Arbeit oft nützlich geworden, möchte ich besonders nennen: Erich Schmidt's Ausgabe der italienischen Briefe und Tagebücher, Weizsäcker's Aus-

wahl aus Meyer's kleineren Schriften, Strehlke's Einleitungen und Anmerkungen zum achtundzwanzigsten Bande der Hempel'schen Goethe-Ausgabe, Kühnemann, die Kantischen Studien Schiller's, Jonas, Ansichten über Ästhetik und Litteratur von Wilhelm von Humboldt.

Der Weg, den ich hier eingeschlagen, wird von manchem beanstandet werden; möge aber auch wo ich fehlgegangen sein sollte, doch die Überzeugung, die mich geleitet, zu Tage treten, daß wir Goethe und Schiller nicht nur einzelne vorzügliche Dichterwerke, sondern eine geistige Gesamtarbeit unvergänglichen Wertes verdanken.

Rom, 26. Oktober 1891.

O. Harnack.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Versuche theoretischer Kunstbestimmung S. 1. Kant erweist die Selbständigkeit ästhetischer Betrachtung; wirkt auf Goethe und Schiller S. 3. Goethe's und Schiller's Annäherung S. 9. Humboldt's, Meyer's und Körner's Anteilnahme S. 10. Gemeinsame Arbeit für die Horen S. 15, für die Propyläen S. 23. Zurücktreten der theoretischen Studien S. 28. Schiller's Tod; Gegenwirkung der Romantiker S. 31.

Erster Teil. Der Gedankenkreis der Horen 37

Erster Abschnitt. Schiller's allgemeine Theorie der Ästhetik . . . 39

Erstes Kapitel. Das Ziel der ästhetischen Bildung . . . 41

Fähigkeit zu ästhetischer Auffassung S. 41. Formtrieb, Sachtrieb und Spieltrieb S. 44. Die Schönheit als Existenzform des Menschen S. 46. Energische und schmelzende Schönheit S. 47. Stellung zu Kant S. 50. Schwanken zwischen ästhetischem und übersinnlichem Ideal S. 52.

Zweites Kapitel. Der Erweis ästhetischer Bildung in der ästhetischen Naturbetrachtung 54

Beurteilung der Natur unter dem Gesichtspunkt der Freiheit S. 56. Wert dieser Betrachtung S. 60. Bedeutung derselben für eine realistische Kunstübung S. 62.

Drittes Kapitel. Kunstübung und Kunstwerk als Mittel ästhetischer Bildung 64

Wirkung des Kunstwerks S. 64. Bedingungen dieser Wirkung S. 68. Ersatz für jene Wirkung S. 70. Nebenwirkungen S. 71.

Viertes Kapitel. Der Künstler als Vermittler ästhetischer Bildung 73

Naturanlage S. 73. Schulmäßige Bildung S. 75. Verhältnis von Freiheit und Bestimmtheit S. 76.

Seite

Zweiter Abſchnitt. Schiller's Theorie der Dichtkunſt 78

Poeſie als kunſtmäßige Sprachbehandlung S. 79. Bedeutung des Charakteriſtiſchen S. 80. Naive und ſentimentaliſche Dichtung S. 82. Unterarten der ſentimentaliſchen S. 87. Rein künſtleriſche Aufgabe der Poeſie S. 89. Epos und Drama S. 93. Tragödie S. 95.

Dritter Abſchnitt. Körner's Urteil und Mitarbeit 101

Forſchung nach den objektiven Merkmalen des Schönen S. 101. Beurteilung der Poeſie S. 106. Betrachtung der Muſik 111.

Vierter Abſchnitt. Goethe's Anteilnahme 115

Verhältnis zu Schiller's Grundanſchauungen S. 115. Betrachtung der naiven und ſentimentaliſchen Dichtung S. 122, der epiſchen Poeſie S. 125, des Dramas S. 128.

Fünfter Abſchnitt. Fortbildung von Schiller's Theorie durch Wilhelm Humboldt 137

Allmähliche Annäherung S. 137. Die Schrift über Hermann und Dorothea S. 141. Ihre Kunſttheorie S. 143. Theorie des Epos S. 148. Über die Tragödie S. 153.

Zweiter Teil. Der Gedankenkreis der Propyläen . . . 157

Erſter Abſchnitt. Goethe's Theorie der bildenden Kunſt 159

Kunſt und Natur S. 160. Kompoſition des Kunſtwerks S. 167. Schönheit S. 172. Charakteriſtik S. 177. Hiſtoriſche Betrachtung der Kunſt S. 179. Einzelne Künſte S. 182. Künſtler und Publikum S. 185.

Zweiter Abſchnitt. Heinrich Meyer's Mitwirkung 189

Vorarbeiten S. 189. Die Abhandlung über Gegenſtände der bildenden Kunſt S. 195. Hiſtoriſch-kritiſche Arbeiten S. 201. Praktiſche Beſtrebungen S. 209.

Dritter Abſchnitt. Schiller's, Körner's und Humboldt's Anteilnahme 214

Schiller S. 214. Humboldt S. 218. Körner S. 222.

Vierter Abſchnitt. Betrachtung der Schauſpielkunſt 225

Humboldt's Aufſatz über die franzöſiſche Bühne S. 225. Goethe's Stellung dazu S. 229. Die Weimarer Bühne S. 230.

Schluß 235

Anhang 241

Einleitung.

Welch unaufhaltſamen Fortſchritt, welche Aufeinanderfolge immer neuer, überraſchender Erſcheinungen zeigt die deutſche Litteratur in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts! Lang gebundene Kräfte haben ſich gelöſt und in immer neuen Ausbrüchen ſchaffen ſie die wechſelndſten Geſtalten, jede für die Zeitgenoſſen ein Gegenſtand des Staunens, zuerſt bezweifelt, bald vergöttert, bald wieder bei Seite geworfen um neuer hinreißender Eindrücke willen! In dem Sturm weniger Jahrzehnte wurde unvergleichlich mehr geleiſtet und geſchaffen als in der dumpfen Zaghaftigkeit der zwei vorhergegangenen Jahrhunderte.

Dieſer Fülle überſtrömender Schaffenskraft entſprach aber naturgemäß nicht ein ſicheres Beherrſchungsvermögen, welches dieſen Reichtum als frei zu verwaltendes Eigentum überſchauen und ihn zu bleibendem Beſitz und dauernder Nutzbarkeit hätte ſchätzen und ſichten können. Die Maßſtäbe für die Vielgeſtaltigkeit neuer Erzeugniſſe mangelten noch. Der Weg vom Meſſias zu Agathon und Oberon, von Minna von Barnhelm und Emilia Galotti zum Götz und Werther, von den Räubern und der Louiſe Millerin zu Iphigenie und Taſſo, dieſer Weg war zu ſeltſam gewunden, zu ſehr von ſcheinbar unüberſteiglichen Hinderniſſen gehemmt, welche dennoch auf die überraſchendſte Art überwunden wurden, — um ſo ſchnell von einem kritiſchen Auge überſehen und auf die Zweckmäßigkeit

ſeiner Führung geprüft werden zu können. Wohl ſuchte man ſich zu orientieren, ſo gut als es ging; ein ſolcher Orientierungsverſuch war Leſſing's „Laokoon oder von den Grenzen der Malerei und Poeſie;“ aber der Überſchwang der Strebensfreude verwirrte auch dieſe Zeichnungen wieder, und mit Herder vereint war das ſtürmende und drängende Geſchlecht nicht geneigt die Grenzlinien, die Leſſing gezogen hatte, zu reſpektieren. Die Forderungen, die er geſtellt hatte, waren nicht aus der Tiefe einer in ſich geſchloſſenen und dennoch den Reichtum der Zeit umfaſſenden Geſamtanſchauung entſprungen; ſie traten daher nicht mit einer unbedingt wirkenden Überzeugungskraft auf.

In dieſer Zeit künſtleriſcher Ziel- und Geſetzloſigkeit begannen die beiden größten Dichter Deutſchlands ihr Wirken; aber nicht lange genügte ihnen die Übung ihrer Kraft ohne Bewußtſein eines Maßes und einer zu erſtrebenden Vollendung; ſie wandten ſich zu ſyſtematiſcher und methodiſcher Arbeit, welche unter ſtrenger Mühe ſie ſchließlich Ziel und Wege klar zu erkennen lehren ſollte. Hier war es indes von hemmendſter Wirkung, daß mit dem Fortſchritte des poetiſchen Erzeugens die Entwicklung der Kunſtphiloſophie kein Gleichmaß gehalten hatte; die Verſuche, eine Theorie der Kunſt, der redenden wie der bildenden, hervorzubringen, mußten unbefriedigend bleiben, da ihnen die Anlehnung an eine grundlegende Äſthetik fehlte. Zu Ende der achtziger Jahre ſehen wir Goethe aus Italien mit einem unüberſehbaren Reichtum von Kunſt- und Naturbeobachtung zurückgekehrt, von der Überzeugung durchdrungen eine neue Epoche mit dem, was er gewonnen, einleiten zu müſſen, — dennoch unfähig die Grundrichtung zu beſtimmen, in der ſich dieſe Thätigkeit bewegen müſſe, und in einer nichts weniger als ſchaffensfreudigen, vielmehr reſignierten und ermüdeten Stimmung. Zu derſelben Zeit ſehen wir Schiller, unzufrieden mit dem, was er bisher geleiſtet, nach den verſchiedenſten Seiten bemüht die Normen für eine geſteigerte und erhöhte Tätigkeit, die Bedingungen eines

seiner selbst gewissen Schaffens sich zu erringen, ohne doch bei allem Ernst dieser grundlegenden Arbeit in sich die Kraft zu fühlen, die letzten Fundamente dieses Gedankenbaues selbständig legen zu können.

Da ward das erlösende Wort auch für die Ästhetik von dem Manne gesprochen, der die größte Umwälzung, welche die deutsche philosophische Wissenschaft je erfahren, vollbracht hatte: 1790 erschien Kant's Kritik der Urteilskraft. Hier war die selbständige Berechtigung der ästhetischen Betrachtungsweise zum ersten Male in vollster Freiheit und Sicherheit erwiesen; hier war der feste Boden gegeben, auf welchem eine Wissenschaft der Kunst, eine Selbstbetrachtung und Selbstbeurteilung des Künstlers sich erheben konnte. Und zwar wurde hier in gleichem Maße für den dem Ideal nachjagenden oder den der Natur eng verbundenen Künstler gesorgt; war doch einerseits das ästhetische Urteil als ein völlig subjektives gekennzeichnet, und zugleich ebendasselbe durch die Parallelisierung mit der teleologischen Beurteilung der Natur in ein Verhältnis zu einer bestimmten Naturbetrachtung gesetzt.

Dreißig Jahre später schrieb Goethe über den Eindruck des Werkes: „Nun aber kam die Kritik der Urteilskraft mir zu Händen, und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensepoche schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einander gestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse, eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselsweise. . . . Das innere Leben der Kunst sowie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus war im Buche deutlich ausgesprochen. Die Erzeugnisse dieser zwei unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein, und was neben einander stand, wohl für einander, aber nicht absichtlich wegen einander. Meine Abneigung gegen die Endursachen war nun geregelt und gerechtfertigt. . . . mich freute, daß Dichtkunst und vergleichende Naturkunde so nah mit einander verwandt seien, indem beide sich derselben Urteilskraft

unterwerfen. Leidenschaftlich angeregt, ging ich auf meinen Wegen nur desto rascher fort.“ [1])

Schiller berichtet am 5. März 1791 seinem Freunde Körner: „Du errätst wohl nicht, was ich jetzt lese und studiere? Nichts Schlechteres als Kant. Seine Kritik der Urteilskraft — — reißt mich hin durch ihren lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hineinzuarbeiten.“ Ein Jahr später, als er daran denkt, in „ästhetischen Briefen“ seine eigene Anschauungen darzulegen, ist es wiederum Kant's Urteilskraft, mit der er in dieser Absicht sich vertraut macht. —

Beide Männer, die wir so zur selben Zeit sich in das kunstfördernde Werk des kunstfremden Philosophen vertiefen sehen, fühlten damals in ihrer Tätigkeit noch nichts Gemeinsames, arbeiteten ein Jeder auf seinem Wege, wohl von anderweitiger freundschaftlicher Teilnahme begleitet, aber nicht von dem Bewußtsein eines kongenialen Verständnisses gehoben. Für Goethe waren die Briefe, die er mit Heinrich Meyer, dem in Italien weilenden Kunstforscher tauschen konnte, für Schiller die Korrespondenz mit dem philosophisch wie künstlerisch aufrichtig strebsamen Freunde Körner das wertvollste, was die Gegenwart bot; bald trat Wilhelm Humboldt zu beiden Freundespaaren in ein lebhaft teilnehmendes Verhältnis; aber zu voller Höhe des Gelingens konnten diese Bestrebungen doch erst führen, als die beiden Dichter selbst sich mit Vertrauen und Verständnis nahe traten und über Ziele und Wege sich einigten. —

Verfolgen wir zunächst den Weg, welchen Schiller in diesem Gebiete einschlug, so mag eine kurze Erwähnung der Tatsache, daß er schon in der Epoche der „Räuber“ über den Wert und die Aufgabe des Theaters zu reflektieren pflegte und sich schriftstellerisch

[1]) Zur Naturwissensch.: im Allgem. 95. Vergl. auch Körner's Brief an Schiller 6. Oktob. 1790: „In der Kritik der teleologischen Urteilskraft hat Goethe Nahrung für seine Philosophie gefunden.“

äußerte, für dieſe frühſten theoretiſchen Verſuche genügen. Was hier geboten war, ſteht in keiner Beziehung zu der Gedankenarbeit des folgenden Jahrzehnts. Nach mannigfachen Wandlungen ließen dann die Recenſionen über Goethe's Egmont und noch mehr über Bürger's Gedichte auf ſelbſtändig gefundene Maßſtäbe und Geſichtspunkte ſchließen; aber eine einheitliche und konſequente Richtung erhielten dieſe Studien doch erſt ſeit jener Vertiefung in Kant. Krankheit und Zwangsarbeit auf hiſtoriſchem Gebiet verſchoben die zuſammenhängende Beſchäftigung bis zu Anfang des Jahres 92; hier kam ein äußerer Anlaß hinzu, um ſich ernſtlich dieſem Gegenſtande hinzugeben: Schiller entſchloß ſich für den Winter 92/93 zu einer Vorleſung über Äſthetik, [1]) in welcher er eine eigene und ſelbſtändig begründete Geſamtanſchauung zum Ausdrück bringen wollte. So ſehen wir ihn mit dem ganzen Feuer ſeines Weſens bemüht dieſen Stoff gewaltſam und abſchließend zu bewältigen; tatſächlich aber geſtaltete ſich daraus eine Arbeit mehrjähriger Dauer. Am 15. Oktober 92 ſchreibt er: „Ich ſtecke bis an die Ohren in Kant's Urteilskraft. Ich werde nicht ruhen, bis ich die Materie durchdrungen habe und ſie unter meinen Händen etwas geworden iſt.“ Zwei Monate ſpäter heißt es: „Über die Natur des Schönen iſt mir viel Licht aufgegangen. . . Ich werde meine Gedanken darüber ordnen, und in einem Geſpräch: „Kallias oder über die Schönheit,“ auf die kommenden Oſtern herausgeben.“ Bekanntlich ward dieſes Vorhaben nicht ausgeführt; die Unterſuchungen waren ſo ſchnell nicht abzuſchließen. Im Mai heißt es wiederum: „Über meine Schönheitstheorie habe ich unterdeſſen wichtige Aufſchlüſſe erhalten;“ es kommen endlich die Aufſätze „Über Anmut und Würde“ und „Vom Erhabenen“ [2]) zu Stande; aber auch dieſe bezeichnen erſt

[1]) Urſprünglich ſchon für den Winter 91/92; doch kam der Plan erſt ein Jahr ſpäter zur Ausführung.

[2]) Es iſt wohl kaum erforderlich zu bemerken, daß dieſer in der Thalia erſchienene Aufſatz nicht identiſch mit dem ſpäter in die „Werke“ aufgenommenen iſt.

eine Vorſtufe der Schiller'ſchen Äſthetik.[1]) „Eine Zergliederung des Schönen," welche er in Briefen an den Herzog von Auguſtenburg durchführen wollte, ſtellte er in Ausſicht, und meinte mit der Theorie des Schönen auch die Prinzipien der ſchönen Kunſt zu behandeln; darin traue er ſich zu etwas zu leiſten. Allein indem er ſich entſchloß, dieſen theoretiſchen Darlegungen eine allgemeine Betrachtung über die äſthetiſche Erziehung vorauszuſchicken, veränderte ſein Intereſſe überhaupt die Richtung; der ächt kantiſche Geſichtspunkt der praktiſchen Ausgeſtaltung des Schönen an Stelle ſeiner ſpekulativen Konſtruktion oder empiriſchen Beſtimmung gewann die Oberhand. Noch einmal ließ er alle andere Arbeit liegen, um Kant zu ſtudieren und über dieſe Fragen ins Reine zu kommen,[2]) bis er melden konnte, daß es doch endlich heller in ihm werde. „Das Schöne iſt kein Erfahrungsbegriff, ſondern vielmehr ein Imperativ,"[3]) das iſt ſchließlich die Formel, in welcher er ſeine Ergebniſſe zuſammenfaßt.

Unausgeſetzt hatte er in dieſen Studien die Teilnahme Körner's, und bald auch die Wilhelm Humboldt's zur Seite gehabt. Freilich war eine Übereinſtimmung nicht immer vorhanden geweſen; aber von der Wichtigkeit dieſer Unterſuchungen, von der Notwendigkeit zu feſten unumſtößlichen Begriffen der Poeſie und der Kunſt überhaupt zu gelangen, waren beide in gleichem Maß überzeugt. Nach einem Aufenthalt in Dresden, der Humboldt zuerſt in ein nahes Verhältnis zu Körner gebracht hatte, ſchrieb jener:[4]) „Die Ideen, welche den gewöhnlichen Gegenſtand unſeres Geſprächs ausmachten, . . . ich meine die äſthetiſchen . . . haben mich ſeitdem unaufhörlich beſchäftigt, und dürften es freilich noch ſehr lange, da es wohl nicht leicht möglich iſt, ſie unausgemacht zu verlaſſen. Ich habe

[1]) An Körner 20. Juni 93.

[2]) An Körner 4. Juli, 20. Juli 94.

[3]) Ebenda 25. Okt. —

[4]) Jonas, Anſichten über Äſthetik u. ſ. w. 27. Oktober 93.

seit meiner Rückkehr alle Kantische kritische Schriften von neuem von einem Ende bis zum anderen durchgelesen, weil diese Schriften doch einmal der Codex sind, den man nie in philosophischen Angelegenheiten so wenig als das corpus juris in juristischen aus der Hand legen darf und ich danke diesem neuen Durchlesen wiederum sehr viel." Allein dieses Geständnis wird sogleich durch den Hinweis auf tiefgreifende Differenzpunkte zwischen ihm und Kant eingeschränkt; wenn Kant leugnet, daß das Schöne sich durch Begriffe objektiv bestimmen lasse, so will sich Humboldt damit nicht zufrieden geben.

„Es muß notwendig," äußert er, [1]) „einen Weg geben von der Bestimmung der Schönheit durch subjektive Merkmale zur Bestimmung derselben durch objektive." Indem er diesen Weg verfolgt, findet er sich mit Körner trotz mancher Verschiedenheit im Einzelnen zusammen, und beide bemerken nicht, daß sie in dieser Richtung, während sie sich von Kant und Schiller entfernen, wieder der abgelebten Ästhetik der Popularphilosophie zusteuern, und im Begriffe sind, dem Schönen die kaum errungene Selbständigkeit wieder zu rauben, es in Abhängigkeit von „objektiven" Begriffen der Vollkommenheit, Zweckmäßigkeit u. s. w. zu setzen.[2]) Erst als Schiller in seinen Untersuchungen zu evidenten, neuschöpferischen Ergebnissen gelangt war, schlossen sich beide diesen an und betrachteten ihre eigenen Studien nur als Weiterführung und Ausgestaltung von Schiller's Gedankenarbeit.

Inzwischen war auch Goethe auf einen Punkt gelangt, in dem sich Schiller's Resultate ihm als wertvolle Ergänzung erweisen mußten. Aus Italien war er mit dem Entschlusse zurückgekehrt, durch eine einheitliche Bearbeitung der Einsichten, die er dort ge-

[1]) 28. März 94.

[2]) Kant dagegen hat bekanntlich dem § 15 der „Kritik der Urteilskraft" die Überschrift gegeben: „Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig."

wonnen, Theorie und Ausübung der bildenden Kunst auf eine neue Stufe zu heben. Er hatte sich Heinrich Meyer, der in Rom sein Lehrer gewesen, als Beirat und ausführendes Werkzeug nach Weimar gezogen und gedachte ihn nach erfolgter allseitiger Übereinstimmung der Urteile und Bestrebungen wiederum nach Italien zu entsenden. Welche Ziele für die bildende Kunst er erstrebte, wird aus folgenden Sätzen [1]) klar: „Auf einen Kanon männlicher und weiblicher Proportionen loszuarbeiten, die Abweichung zu suchen, wodurch Charaktere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studieren und die schönen Formen, welche die äußere Vollendung sind, zu suchen, zu so schweren Unternehmungen wünschte ich, daß Sie das Ihrige beitrügen, wie ich von meiner Seite Manches vorgearbeitet habe.“ „Ich bin überzeugt, daß der Künstler, der diese Gesetze (der Antike) kennt und sich ihnen unterwirft, ebensowenig beschränkt genannt werden kann als der Musikus, der auch nicht aus den bestimmten Verhältnissen der Töne und der Tonarten herausgehen, sich aber innerhalb derselben ins Unendliche bewegen kann.“ Wie sehr solchen Vorsätzen, künstlerische Normen aus Erkenntnis gesetzmäßiger Naturformen herzuleiten, jene oben zitierte Auffassung von Kant's „Kritik der Urteilskraft“ entgegenkam, liegt auf der Hand. Indes Goethe selbst gesteht, daß er nicht im Stande gewesen sei, von dem Gefühl anregender und aufklärender Förderung zu einer kritischen und abschließenden Aneignung des Gebotenen zu gelangen, wie sie Schiller in sich vollzog. Systematische Ergebnisse zu erzielen, lag nicht in Goethe's Geistesart, sondern er ließ es sich gern gefallen, sie sich von Andern liefern zu lassen, und sie auf einer Strecke seines Weges, so lange sie ihm als Orientierungsmittel von Bedeutung waren, zu verwerten. Freilich konnte die erste Frucht von Schiller's Kantstudien, der Aufsatz über „Anmut und Würde“ ihn nicht anziehen; denn es fanden sich darin Stellen, in welchen er

[1]) An Meyer 13. März 91.

im Namen des ſittlich autonomen Individuums die Natur „die gute Mutter mit jenen harten Ausdrücken behandelte," welche Goethe den Aufſatz geradezu verhaßt machten. [1]) Aber andererſeits fanden ſich auch in dieſer Abhandlung ſchon Gedanken, durch welche Schiller die unnatürliche Herbheit Kant's zu Gunſten einer mit der Naturanlage ſich verſchwiſternden Sittlichkeit zu mildern wußte. Und auf Grund von Schiller's weiterer Schrift „Über die äſthetiſche Erziehung" konnte die Verſtändigung mit Goethe erfolgen.

Es iſt hier nicht der Ort, auf die Art und Weiſe dieſer Annäherung, auf ihre allgemeine Bedeutung für die Geſchichte der deutſchen Poeſie einzugehen; uns intereſſiert in dieſem Zuſammenhang vor Allem die Tatſache, daß die gemeinſamen Vorarbeiten für die „Horen" dazu führten, ſich der Gemeinſchaft in theoretiſch-äſthetiſchen Fragen vollkommen zu vergewiſſern. Am 31. Auguſt 1794 ſchickt Goethe einen äſthetiſchen Aufſatz mit den Worten: „Beiliegende Blätter darf ich nur einem Freunde ſchicken, von dem ich hoffen kann, daß er mir entgegenkommt. Indem ich ſie wieder durchleſe, komme ich mir vor, wie der Knabe, der den Ozean in das Grübchen zu ſchöpfen unternahm." [2]) Schiller antwortet: „Meine eigenen, auf einem verſchiedenen Wege angeſtellten Recherchen haben mich auf ein ziemlich damit übereinſtimmendes Reſultat geführt, und in beifolgenden Papieren finden Sie vielleicht Ideen, die den Ihrigen begegnen. Sie ſind vor anderthalb Jahren hingeworfen worden .... ſeit dem haben ſie allerdings ein beſſeres Fundament und eine größere Beſtimmtheit in mir erhalten, die ſie den Ihrigen ungleich näher bringen dürften." Goethe erwiderte, er fände ſich mit Schiller in allen Hauptpunkten

[1]) Gegen Goethe's eigene Ausſage (Zur Naturwiſſenſchaft im Allgemeinen p. 96) hat Düntzer (Jahrbuch II) dies mit der ihm eigenen Uberlegenheit zu beſtreiten verſucht.

[2]) Man hat gemeint, hier werde von einem naturwiſſenſchaftlichen Aufſatz geredet, nach Schiller's Antwort iſt dies aber unmöglich.

einig, wenn auch aus dem Reichtum des Objekts, aus der Mannigfaltigkeit der Subjekte ſich einzelne Abweichungen ergäben. Der nun beginnende intenſive Verkehr führte bald zu völliger Übereinſtimmung; auf die Sendung von Schiller's erſten Briefen über die äſthetiſche Erziehung erwidert Goethe: „Wie uns ein köſtlicher, unſerer Natur analoger Trank willig hinunterſchleicht und auf der Zunge ſchon durch gute Stimmung des Nervenſyſtems ſeine heilſame Wirkung zeigt, ſo waren mir dieſe Briefe angenehm und wohlthätig, und wie ſollte es anders ſein, da ich das was ich für Recht ſeit langer Zeit erkannt, was ich teils lebte, teils zu leben wünſchte, auf eine ſo zuſammenhängende und edle Weiſe vorgetragen fand.“ Und bald fügte er in einem zweiten Briefe hinzu: er habe das Manuſkript nun zum zweitenmal geleſen, und habe er ſchon das erſte Mal faſt völlige Übereinſtimmung mit ſeiner Denkweiſe gefunden, ſo habe er nun auch im praktiſchen Sinne, auf dem Wege des Handelns nur Stärkendes und Förderndes daraus ſchöpfen können.

Goethe und Schiller bildeten von jetzt an eine zielbewußte kritiſch unerbittliche litterariſche Macht. Nicht nur die gegenſeitige Förderung in Erkenntnis und Produktion, ſondern auch die Einwirkung auf den Zuſtand der deutſchen Kunſt lag ihnen am Herzen, und zwar die Einwirkung nicht etwa nur auf dem Wege des Beiſpiels, ſondern auch dem der direkten Belehrung, durch Polemik wie durch poſitive Darlegung. In dieſem Beſtreben ſahen ſie ſich unterſtützt durch die ſchon mehrmals genannten Freunde. Für die „Horen“ war die Beſtimmung getroffen, daß ein Teil der Mitarbeiter einen engeren Kreis, einen beratenden Ausſchuß bilden ſolle, der über die Tüchtigkeit der eingeſandten Manuſkripte zu urteilen habe. Thatſächlich iſt dieſer Ausſchuß nie zur vollen Wirkſamkeit gekommen; Schiller litt ſo ſehr unter dem Stoffmangel, daß von ſtrenger Sichtung keine Rede ſein konnte. Es bildete ſich nur die Praxis heraus, daß Humboldt und Körner zu Goethe und

Schiller in das Verhältnis gegenseitiger Kritik traten oder soweit dieses schon bestand, es fortsetzten. Weniger lebhaft konnte der Anteil Meyer's sein, der bald nach Beginn der Zeitschrift die zweijährige Reise nach Italien antrat, welche die Vorarbeiten für seine und Goethe's Pläne vervollständigen sollte. Geschätzt aber wurde auch sein Urteil über die Werke der Freunde in vollem Maß. Nach dem ersten Lesen der „ästhetischen Briefe" vergißt Goethe nicht zu erwähnen: „Auch Meyer hat seine große Freude daran, und sein reiner, unbestechlicher Blick ist mir eine gute Gewähr." Schiller antwortet: „Meyer's Stimme ist mir hier bedeutend und schätzbar, und tröstet mich über den Widerspruch Herder's, der mir meinen Kantischen Glauben, wie es scheint, nicht verzeihen kann." Mit dem Namen Herder's wird der einzige dunkle Punkt in dem erhebenden Bilde jenes geistig vornehmsten Kreises bezeichnet. Herder wäre berufen gewesen an dieser Gesamtarbeit vollgültigen Anteil zu haben; er wollte es nicht. Er war von der methodisch-herben, systematischen Arbeit durch sein weitherziges und eindruckoffenes Empfinden für die Lebensäußerungen aller Zeiten und Völker innerlich getrennt; allein dies gab doch nicht den Ausschlag. Auch Humboldt hatte in sich den Trieb nach empirischem, völkerpsychologischem Studium. Es waren leider Reibungen persönlicher Art, die das Verhältnis zu Goethe getrübt, das zu Schiller nie zu reiner Entwickelung gebracht hatten. Und der von Schiller angeführte sachliche Grund trat hinzu. Es ist bekannt, mit welch' unglücklicher Leidenschaftlichkeit sich Herder im letzten Jahrzehnt seines Lebens fruchtlos gegen Kant's Philosophie abgearbeitet hat. Dies mußte ihn gegen Schiller's theoretische Arbeiten gleichfalls einnehmen; die „Kalligone" konnten Schiller und Goethe schließlich auch als gegen sich gerichtet ansehen. — Um so reiner ist der Eindruck, den wir von dem Zusammenwirken der fünf Freunde erhalten. Die völlige Freiheit von aller persönlichen Betrachtungsweise, das nicht mehr jugendlich-stürmische, aber unbedingt wahrhafte und

kräftige Streben nach dem künſtleriſchen Ideal, gewährt nicht nur hiſtoriſches Intereſſe, ſondern eine hohe ſittliche Befriedigung. Nicht der leichte Wurf genial ſich dünkender Schwärmer, ſondern dieſe ernſte Arbeit genialer Männer, welche ſich an ihrer Genialität nicht genügen ließen, hat der geiſtigen Kultur Deutſchlands um die Wende des Jahrhunderts den Reichtum geſchaffen, von welchem die idealen Kräfte unſeres Volkes ſich noch heute erhalten. Wir werden an Jakob Burckhardt's Worte über Rafael erinnert: „Die höchſte perſönliche Eigenſchaft Rafael's war nicht äſthetiſcher, ſondern ſittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der ſtarke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchſte Schöne vor ſich ſah.“ Insbeſondere Schiller zeigt in dem brieflichen Verkehr mit den Freunden alle Merkmale, welche ein beſtändiges inneres Ringen bezeichnen; jedes Wort das er ſchreibt, jedes das er empfängt, ergreift ſeinen ganzen Menſchen; iſt er in ſich ſelbſt ſicher, ſo kann jeder Widerſpruch ihn erzürnen; fühlt er in ſich noch nicht den Beſitz der Wahrheit, ſo kann er in demütigſter Unterordnung auf die Worte eines anderen horchen. Nicht ſo leidenſchaftlich zeigt ſich Goethe's Streben; vor Allem iſt das Bedürfnis des Ausſprechens ſeiner Gedanken nicht ſo lebhaft, deſto größer aber der Wunſch zu hören. Es hat etwas Rührendes, wie leicht er auch gegenüber unbedeutenden Äußerungen geneigt iſt, die Kritik fallen zu laſſen, ſobald er ſich nur bewußt iſt, irgend etwas in irgend einer Hinſicht aus ihnen zu lernen; wie ſehr er bereit iſt ‚das Urteil der Freunde, in denen er „die Welt ſieht“, auch wo es Ausſtellungen macht, nicht nur ohne Empfindlichkeit, ſondern mit aufrichtigem Danke anzunehmen. Von ähnlicher Art iſt Humboldt: ſtets mehr geſtimmt Kritik zu hören als ſelbſt ſie zu üben. Zwar unterließ er auch letzteres nicht; aber er tat es nur in der Art, daß er ſich ganz auf den Standpunkt Goethe's oder Schiller's verſetzte, in der Hauptſache Alles ſogleich konzedierte, um dann nur Einzelheiten zu tadeln, von denen er

annehmen konnte, daß auch die Dichter selbst, einmal aufmerksam gemacht, sie verwerfen würden. Diese Weise Humboldt's entsprang teils seiner wissenschaftlich-beobachtenden, Erkenntnis der menschlichen Individualität erstrebenden Geistesrichtung, teils dem in hohem Maße ihm eigenen Geniekultus, teils auch unstreitig einer im besten Sinne diplomatischen Gemütsart, die er schon damals bewies; auch wo er einen Tadel auszusprechen hatte, verstand er mit vollendeter Sicherheit die Form zu finden, welche dem Anderen zu keiner Empfindlichkeit Raum ließ. Anders stand es mit Körner; er empfand vor den beiden Großen weniger Respekt als Humboldt, und vermutlich gerade deshalb, weil er nicht so wie dieser im Stande war von allen Seiten ihre Größe wahrzunehmen. Er strebte redlich, war sich einer ausreichenden philosophischen und ästhetischen Bildung bewußt, verfügte über einen klaren, kritischen Verstand, und sah offenbar keine Veranlassung, mit seinen oft recht kategorischen Einwänden gegen Schiller's Erzeugnisse vorsichtig zurückzuhalten. Daß Schiller manchmal hiebei die Geduld verlor, kann nicht Wunder nehmen, da er doch in sich etwas empfinden durfte, woran Körner nicht heranreichte, und da er zugleich bei Goethe und Humboldt eine weit stärkere Lobensfreudigkeit fand. Allein solche augenblickliche Störungen hinderten nicht, daß Schiller stets wieder zu Körner zurückkehrte und immer von Neuem sein Urteil suchte. Auch über Goethe's Arbeiten äußerte sich dieser öfters mit Schärfe, so daß Schiller weit entfernt war, alles derartige zu Goethe's Kenntnis zu bringen. — Am merkwürdigsten war das Verhältnis zwischen dem letzteren und Meyer. Ursprünglich hatte er in Italien von diesem gelernt; dann hatte er ihn sich zum Adlatus bei weitgreifenden Unternehmungen herangezogen; aus diesen wechselnden Beziehungen entsprang schließlich in der Praxis ein vollständiges Zusammenstimmen in Grundsätzen und Ausführung, so daß die schriftstellerische Arbeit tatsächlich eine gemeinsame werden konnte. Sehr oft lieferte Meyer den Stoff, aus

dem Goethe einen Aufſatz formte; bisweilen aber erfolgte ſelbſt die Ausführung abſchnittweiſe durch beide Freunde. Daß Goethe Meyer's Manuſkripte ausfeilte, „redigierte", war eine regelmäßig geübte Gewohnheit. —

Indes nicht nur die gemeinſame Arbeit, auch der perſönliche Verkehr hatte für alle Teile den höchſten Wert. Wie Goethe und Meyer in Weimar, ſo lebten Schiller und Humboldt in Jena im lebhafteſten Austauſch, und häufig fanden auch zwiſchen beiden Städten Beſuche ſtatt, die ſich ſelbſt auf Wochen ausdehnten. Nach dem erſten ſolchen Beſuche ſchrieb Schiller: „Ich ſehe mich wieder hier, aber mit meinem Sinne bin ich noch immer in Weimar. Es wird mir Zeit koſten, alle die Ideen zu entwirren, die Sie in mir aufgeregt haben; aber keine einzige, hoffe ich, ſoll verloren ſein. Es war meine Abſicht, dieſe 14 Tage bloß dazu anzuwenden, ſoviel von Ihnen zu empfangen, als meine Receptivität erlaubt; die Zeit wird es nun lehren, ob dieſe Ausſaat bei mir aufgehen wird." Ruhiger antwortet Goethe: „Wir wiſſen nun .... daß wir in Prinzipien einig ſind und daß die Kreiſe unſeres Empfindens, Denkens und Wirkens teils koinzidieren, teils ſich berühren; daraus wird ſich für beide gar mancherlei Gutes ergeben." Und an Jakobi ſchrieb er: „Mit Schiller und den Humboldt's ſtehe ich recht gut, unſer Weg geht für diesmal zuſammen, und es ſcheint als ob wir eine ganze Zeit mit einander wandeln würden." Überſchwänglicher ſchildert Humboldt's vollen Anteil nehmende Gattin das Zuſammenleben: „Die Abende bringen wir meiſtens bei Schiller zu, deſſen Unterhaltung wirklich einzig groß und ſchön iſt durch den unglaublichen Reichtum ſeiner Ideen. Bei Goethe waren wir einen ganzen Tag. Er iſt in ſeinem Hauſe immer etwas feierlich ... aber doch war es ein ſchöner Tag. Er las uns ſein neueſtes Gedicht, ſo weit vor als es vollendet iſt. (Hermann und Dorothea.) Man kann nichts darüber ſagen, man muß es hören, um das Gefühl der innigſten Anbetung gegen den göttlichen Menſchen voll zu ge-

nießen, dem es gegeben iſt, die tiefſte Wahrheit, die vollſte Menſchlichkeit in Worten auszuſprechen.“ [1]) Die höchſte Freude über Goethe's und Schiller's Annäherung äußerte Körner. Er, der nur ſo ſelten in perſönliche Berührung mit den gleichſtrebenden treten konnte, hatte ſowohl durch Schiller's Briefe, als durch Meyer, der augenblicklich ſich in Dresden aufhielt, davon erfahren. Fröhlich meldet er dem Freunde, daß Meyer ihn aus einem Briefe Goethe's mitgeteilt hätte, Goethe habe lange nicht ſolchen geiſtigen Genuß gehabt als bei Dir in Jena.“ — Und endlich — um den Kreis zu ſchließen — noch zwei Urteile über Körner. Schiller ſchrieb ihm: „Dir kann es ebenſowenig als mir begegnen, daß heterogener Einfluß die Form Deines Weſens verdirbt; denn unſerer beider Seele hat ein Vermögen ſich keuſch zu bewahren, allen fremden Stoff auszuwerfen und über alle unheiligen Formen zu ſiegen.“ Und Humboldt urteilte über Körner's kritiſche Thätigkeit: „Vorzüglich iſt mir immer bei Schiller's Arbeiten Ihre Strenge ehrwürdig geweſen, da ſie ſo rein und unmittelbar aus den höchſten Forderungen des Ideals entſpringt.“ Wahrlich, es war eine Zeit reinen und begeiſterten Strebens, die Goethe mehr als dreißig Jahre ſpäter wohl mit den entzückten Worten ſchildern durfte: „Da wir mit unſerem großen edlen Freund verbunden, dem faßlich Wahren nachſtrebten, das Schönſte und Herrlichſte, was die Welt uns darbot, zur Auferbauung unſeres willigen, ſehnſüchtigen Innern . . . auf das treulichſte und fleißigſte zu gewinnen ſuchten!“ Der erſte ſichtbare Ertrag dieſes Strebens, der in den „Horen“ niedergelegt wurde und gleichſam als Programm der ganzen literariſchen Bewegung dienen konnte, waren Schiller's Briefe „Über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen,“ welche bei Körner und Humboldt nicht geringeren Beifall fanden als wir ſchon Goethe und Meyer

[1]) An Rahel Levin Auf. der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Selbſtredend ſtammt der Brief aus der Zeit des zweiten Humboldt'ſchen Aufenthaltes in Jena.

darüber äußern hörten. Hier war das Ideal der modernen Humanität, wie es Herder gleichzeitig vergeblich zu zeichnen ſuchte, klar und ſicher aufgeſtellt, als eine Wiedergeburt von Gedanken des helleniſchen Altertums wie der italieniſchen Renaiſſance, und doch in enge Beziehung geſetzt zu den Aufgaben der vorwiegend politiſchen Gegenwart und in ſeinem ſpeziellen Wert für dieſe nachgewieſen. Schon in dem zweiten Hefte der Zeitſchrift ward denn die bildende Kunſt beſonders berückſichtigt, indem ein Aufſatz Meyer's „Ideen zu einer künftigen Geſchichte der Kunſt" an Winckelmann anknüpfend ſeine unvergängliche Bedeutung hervorhob, um dann zu einem hiſtoriſchen Abriß der griechiſchen Kunſt überzugehen, und ſo Schiller's abſtrakter Betrachtungsweiſe einen Verſuch geſchichtlicher Erkenntnis an die Seite zu ſtellen. Schiller war von dieſem Aufſatze beſonders befriedigt: er werde ein ſehr ſchätzbares Stück für die Horen ſein; es ſei etwas ſo Seltenes, daß Menſchen, die das Glück gehabt hätten, die Kunſt in Italien zu ſtudieren, Meyer's vorzügliche Eigenſchaften beſäßen. Bald darauf lieferte Humboldt eine Abhandlung, in der er Goethe's leitende Ideen von der Ableitung der Kunſtgeſetze aus typiſchen Naturformen auf einem beſondern Gebiete durchführte: „Über die männliche und weibliche Form." Zugleich trat in Auguſt Wilhelm Schlegel ein Mitarbeiter ein — zunächſt mit einer Erläuterung von Dante's Hölle, der eine wertvolle Kraft hinzuzubringen ſchien, und von dem man noch nicht ahnte, daß er das Haupt der Schule werden ſollte, welche die Beſtrebungen Goethe's und Schiller's zum großen Teile vereitelt hat. Körner's erſter und einziger Beitrag dehnte die Betrachtungsweiſe Schillers auf eine Kunſtgattung, welche dieſem ferner lag, auf die Muſik aus. In demſelben Jahrgange noch wandte Meyer ſeine in damaliger Zeit noch wenig geübte nüchtern detaillierende Kunſtbetrachtung auf die neuere Malerei an, und behandelte Bellini, Perugino und Mantegna. Ein weiterer Aufſatz, den er in Dresden vorbereitete und der ſich beſonders auf die

Caracci beziehen ſollte kam leider nicht zur Ausführung. [1]) Zugleich fühlte Schiller als Gelehrter wie als Anhänger der Kantiſchen Morallehre die Verpflichtung, den Schein einer ausſchließlich äſthetiſchen Beurteilungsweiſe aller Lebensäußerungen abzuweiſen und tat dies in den beiden Abhandlungen: „Von den notwendigen Grenzen des Schönen, beſonders im Vortrag philoſophiſcher Wahrheiten“ und „Über die Gefahr äſthetiſcher Sitten.“ [2]) Zu der letztgenannten lieferte er bald ein Gegenſtück: Über den moraliſchen Nutzen äſthetiſcher Sitten.“ [3]) Wichtiger indes als dieſe auf den Grenzgebieten des Äſthetiſchen ſich bewegenden Unterſuchungen waren für die Entwickelung der Lehre vom Schönen die umfaſſenden Studien: Über „Das Naive,“ über „die ſentimentaliſchen Dichter,“ und „Beſchluß der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichter, nebſt einigen Bemerkungen, einen charakteriſtiſchen Unterſchied unter den Menſchen betreffend.“ Hier wurden die allgemeinen äſthetiſchen Begriffe, die Schiller formuliert hatte, ſpeziell auf die Dichtkunſt angewandt und zwar in einer ſo vielſeitigen Weiſe, daß nicht nur die Theorie, ſondern auch die Ausübung, daß die hiſtoriſche Betrachtung der Litteraturepochen wie die kritiſche Beurteilung der Gegenwart daraus gleichen Gewinn und eine Anregung von faſt unerſchöpflicher Fruchtbarkeit erhielten. Insbeſondere Goethe fand ſich dadurch aufs entſchiedenſte gefördert, erſt jetzt über die verſchiedenen Richtungen ſeiner poetiſchen Kraft aufgeklärt und mit ſich ſelbſt verſöhnt, indem der „ſentimentaliſche“ Fauſttrieb neben dem naiven des „Götz“ und der „Elegieen“ ſein Recht erhielt. Er fühlte ſich ermutigt noch einen längeren Aufenthalt in Jena daran zu wagen, um durch Behandlung dieſer theo-

[1]) Ungedr. Brief an Schiller.

[2]) Beide Aufſätze ſind ſpäter in einen verſchmolzen und unter dem Titel „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch ſchöner Formen“ in die „Kleinen proſaiſchen Schriften“ aufgenommen worden.

[3]) Dieſe Abhandlung ſtammte ſchon aus der urſprünglichen Niederſchrift der an den Herzog von Auguſtenburg gerichteten Briefe.

retiſchen Fragen „ſich zu den Arbeiten, die vor ihm lagen, zu ſtärken.“ Er vertraute feſt auf eine ſtets wachſende Übereinſtimmung mit Schiller, welche ihr Verhältnis nur ſichern könne. Er hoffte auf eine allgemeine Verbreitung und Annahme der Ideen des Freundes. [1]) Noch ſchärfer betonte Humboldt die allgemeine Bedeutung dieſer Arbeit: „Das Wichtigſte an dieſer Arbeit iſt unſtreitig, daß ſie der Kritik eine ganz neue bisher unbekannte Bahn bricht; daß ſie da Geſetze aufſtellt, wo man bisher nur nach ſubjektiven Gefühlen geurteilt hat, da [2]) wirklich bisher ein Jeder ſich gleich ungerecht bald ausſchließend für die naiven, bald für die ſentimentaliſchen Dichter erklärte.“ Für Schiller war damit die theoretiſche Arbeit zunächſt abgeſchloſſen. Noch zu Anfang des Jahres hatte er die Abſicht ausgeſprochen: nachdem er die Grundzüge ſeiner äſthetiſchen Anſchauung in den „Briefen“ dargelegt, werde er nun die einzelnen Zweige der Kunſt nach einander behandeln. Aber er hatte ſich diesmal falſch beurteilt. Als das Jahr zur Neige ging, war ſein theoretiſches Intereſſe erſchöpft; der poetiſche Drang regte ſich nach ſo langem Zurückdämmen übermächtig; ſchon hatte er in den ethiſch-philoſophiſchen Gedichten wunderbare Früchte gezeitigt; er ließ ſich ſein Recht nicht mehr verkümmern. Schiller nahm „auf lange Zeit von der Theorie Abſchied.“ Damit war zugleich ausgeſprochen, daß ſein Anteil an den Horen auf das Minimum zu reduzieren war; denn poetiſche Beiträge konnten der Natur der Zeitſchrift nach nicht in ihr vorwiegen, und zudem abſorbierte auch bald der „Wallenſtein“ Schiller's poetiſche Kräfte. Ein unaufhaltſamer Verfall der Zeitſchrift war die Folge; der zweite und dritte Jahrgang der Horen ſind an Wert mit dem erſten nicht zu vergleichen. Das Bedeutendſte, was ſie über Äſthetik noch brachten, waren Schlegel's Aufſatz „Über Poeſie,

[1]) An Humboldt Dezember 95.

[2]) Im Drucke des Briefes (14. Dezember 95. An Schiller) ſteht offenbar fälſchlich „die.“

Silbenmaß und Sprache," der aber unvollendet abbrach, und ein anderer „Etwas über William Shakeſpeare bei Gelegenheit Wilhelm Meiſter's," der zwar viel anregende Gedanken enthielt, aber ſchließlich doch in eine enge praktiſche Aufgabe, freilich von großer Bedeutung ausmündet, die Normen einer klaſſiſchen Shakeſpeareüberſetzung zu zeichnen. Wenn Goethe der Frau von Staël „Verſuch über die Dichtungen" überſetzte, ſo wollte das nicht viel beſagen; zumal da die Anmerkungen, welche er beizugeben verſprach, nicht erſchienen, konnte die Übertragung nur für einen Lückenbüßer gelten. Körner und Humboldt lieferten nichts. Die Schwerfälligkeit des erſteren bei jeder Produktion iſt bekannt; ſie lag daran, daß ihm die ſchriftſtelleriſche Ausführung, breitere Darlegung, eingehendere Begründung unmöglich war; ſeine kurzen Aufſätze [1]) ſind nur eine Reihe zuſammengefügter Grundgedanken; daher von hohem Wert, aber naturgemäß ſchwer zu genießen. Er trug ſich mit verſchiedenen Plänen für die Horen: über „ſchriftſtelleriſchen Charakter," über die „Tanzkunſt," ein Stoff, der nach Schiller's bekanntem Gedicht und nach manchen ſchematiſchen Aufzeichnungen über die einzelnen Künſte ganz in dem Intereſſenkreis der Freunde einbegriffen war, — ferner über Shakeſpeare's Luſtſpiele, über lyriſche Dichtkunſt im Anſchluß an Herder's Terpſichore; aber es kam nichts zu Stande: er vergleicht ſelbſt ſeine Arbeit mit der der Penelope. Nur die Kritik des Wilhelm Meiſter gelangte in den Horen noch zum Druck, und auch ſie ohne Zutun Körner's ſelber. Humboldt war zwar von Natur nicht ſo ſchwer zur Produktion zu bringen wie Körner; aber er befand ſich gerade jetzt in einer Periode der Selbſtbildung, welche ihn jede Formulierung ſeiner Gedanken zunächſt noch hinausſchieben ließ. Auch er hatte Pläne, aber er mühte ſich mit ihrer Geſtaltung nicht ſo vergeblich ernſt ab als

[1]) In der „Thalia" hatte Körner „Ideen über Deklamation" veröffentlicht; ſpäter ſchrieb er außer dem im Text genannten Horenaufſatz „Über Geiſt und Eſprit" und über das Luſtſpiel. —

Körner. „Eine Charakteriſtik des griechiſchen Geiſtes," zunächſt des dichteriſchen Geiſtes, war das Thema, welches er längere Zeit gegenüber Schiller, Körner, Friedrich Auguſt Wolf erörterte. Dann erweitert ſich dieſer Gedanke zu dem gewaltigen einer Charakteriſtik des menſchlichen Geiſtes im Allgemeinen, auf hiſtoriſcher und empiriſcher Grundlage zum Ideellen aufſteigend. Wenn Humboldt ſpäter erſt die Sprachforſchung als den Weg erkannte, um dieſes Ziel einer Völker- einer Menſchheitspſychologie zu erreichen, ſo ward doch ſchon damals ihm erſichtlich, daß eine weitausgebreitete Weltkenntnis erforderlich ſei. Daher ſeine Reiſen durch einen großen Teil Europa's, die jetzt begannen. Seine ſcharfe Beobachtung und ſein leichtfließender Briefſtyl geſtatteten ihm übrigens auch von dieſen Reiſen aus umfangreiche äſthetiſche Abhandlungen über Gemälde und Skulpturen, über Tanz und Schauſpielkunſt an Körner und Goethe zu ſenden. Und im Jahre 1798 erhielten dann Goethe und Schiller zu ihrer höchſten Überraſchung das Manuſkript der „Äſthetiſchen Verſuche" über Hermann und Dorothea. Es iſt die bedeutendſte Fortbildung, welche Schiller's theoretiſche Arbeiten gefunden haben, ein notwendiger unverlierbarer Beſtandteil unſerer klaſſiſchen Litteratur. Auch Schiller und Goethe erkannten den hohen Wert, Goethe außerdem die perſönliche Anteilnahme, die darin lag, aufs lebhafteſte an. Trotzdem waren beide augenblicklich nicht geſtimmt, die Schrift im Einzelnen zu würdigen und ihr Verhältnis zu den eigenen Anſchauungen feſtzuſtellen. Goethe ſchrieb, daß dieſe Arbeit nicht ganz in die gegenwärtigen Umſtände eingreifen könnte; Schiller ſetzte dies Humboldt des Näheren auseinander in einem Briefe, den Humboldt 30 Jahre ſpäter noch trotz aller Anerkennung, die er ausſprach, als eine „Palinodie" bezeichnete. Es war Tatſache, daß beide Freunde augenblicklich der Theorie den Abſchied gegeben und ſich der poetiſchen Ausübung zugewandt hatten Beide hatten die letzte Übergangsſtufe beſchritten, als ſie in ihrem Briefwechſel das Verhältnis von Drama und Epos, Drama und

Roman eingehend behandelten. Mit dieſen Erörterungen, die auch Körner mitgeteilt wurden, hatte ſich die abſtrakte Theorie zur unmittelbaren Regulierung des Praktiſch-notwendigen gewandt, und bald trat ſie nun ganz gar hinter dem Schaffen zurück. Schiller nahm der „Wallenſtein“ gänzlich in Anſpruch, Goethe blieb leider damals in fragmentariſchen Arbeiten am Fauſt und der Achilleis befangen.

Dagegen war Goethe einer geſetzmäßigen Betrachtung der bildenden Kunſt damals mehr als je zugewandt; mit Meyer's italieniſcher Reiſe waren die Vorarbeiten auf eine ganz neue Stufe gehoben worden.

Im Herbſt 1795 hatte dieſer Weimar verlaſſen, zuerſt den Nürnberger Kunſtſchätzen die Anerkennung eines geſunden Urteils und Gefühls inſoweit gezollt, als prinzipielle Geringſchätzung der Gothik nicht ſtörend dazwiſchen trat, hatte dann die Münchener Gallerie ſyſtematiſch wie früher die Dresdener durchſtudiert, war über die Alpen zunächſt nach Mantua gekommen, wo er Giulio Romano's Fresken mit beſonderem Intereſſe durchmuſterte, und hatte ſich endlich in Rom zu längerer Arbeit niedergelaſſen. Es handelte ſich darum, die empiriſche Beobachtung, von der aus Goethe zum ſyſtematiſchen Erfaſſen der bildenden Kunſt emporſteigen wollte, möglichſt auszudehnen und möglichſt reiches ſtoffliches Material zu gewinnen. So unterſuchte denn Meyer eine ungeheure Maſſe von Kunſtwerken, die er nach einem beſtimmten tabellariſchen Schema charakteriſierte, und gewann ſo eine feſte Grundlage für die äſthetiſchen Konſtruktionen. Er ſetzte dieſe Arbeit ſpäter in Florenz mit der gleichen unermüdlichen Emſigkeit fort, von der ſeine Sammlungen noch heute Zeugnis ablegen. Allein er war ſich dabei vollſtändig deſſen bewußt, daß dies nur Vorarbeit ſei. „Wir befinden uns in dem Fall derer, die einen neuen Glauben ſtiften wollen, oder welches noch viel ſchwieriger und gefährlicher iſt, den Aberglauben zu bekämpfen vorhaben.“ (27. Jan. 96).

Er fühlt die Laſt des großen Unternehmen und ſeines

Anteils daran; aber er tröſtet ſich mit der Schwäche der Konkurrenten; denn wie Goethe verachtet auch er herzlich die gleichzeitigen Kunſtforſcher. Der Name Winckelmann's leuchtet beiden vor; ſein Werk ſuchen ſie wieder aufzunehmen und höher zu türmen. Goethe verfolgt Meyer's Schritte mit der eingehendſten Aufmerkſamkeit und Teilnahme; entlaſſen hat er ihn ſchon zuvor mit den an Schiller gerichteten Worten: „Er geht ausgeſtattet mit allen guten Gaben. Es iſt ein herrlicher Menſch.“ Ein ausführlicher lebhaft geführter Briefwechſel unterrichtete gegenſeitig die Freunde über alles, was zur Förderung des Planes geſchah. Goethe beſchäftigte ſich mit Betrachtungen über Baukunſt, deren Ergebniſſe Humboldt und Meyer mitgeteilt wurden. (Nov. 95). Er konferierte mit Schiller über die Frage der Wahl des Gegenſtandes bei Kunſtwerken, welche ihm ganz beſonders am Herzen lag, und forderte Meyer zur gleichen Erörterung auf[1]); er ſetzte dieſem die Notwendigkeit feſter Prinzipien der Kunſt auseinander und pries ihm auf's Lebhafteſte, was Schiller dafür geleiſtet, und welcher Vorteil auch ihnen auf ihrem Wege dadurch gebracht werde, „Es iſt überaus ſchön und tröſtlich“, erwidert Meyer, daß Schiller in ſeinen Forſchungen und Arbeiten uns ſo entgegen kommt; es müßte ſchlimm gehen, wenn wir ſo vereinigt nicht endlich doch durchdringen ſollten.“ Es lebe Schiller, der ſich mit uns zum Streit für die Sache des Guten und Schönen verbündet hat!“ (April u. Mai 95). Schiller wiederum ließ „den griechiſchen Genius an Meyer in Italien“ die Worte richten:

„Tauſend andern verſtummt, die mit taubem Herzen ihn fragen,
Dir dem Verwandten und Freund redet vertraulich der Geiſt.“

Im Jahre 1797 wollte Goethe bekanntlich Meyer nach Italien folgen, ſah ſich aber genötigt dieſen Plan aufzugeben, hauptſächlich

[1]) 15. Sept. 96. Ungedr.

weil Meyer durch eine ſchwere Krankheit erſchüttert über die Alpen zurückkehrte. Es hatte dieſe Veränderung manche unglückliche Folgen. Zunächſt die, daß in die „Horen" ein Aufſatz über bildende Kunſt aufgenommen wurde, den Goethe ſicherlich nie mit ſeiner Billigung verſehen hätte, wenn er in Rom zu eigener Prüfung der Sachlage gekommen wäre. Es iſt der Aufſatz des „Malers" Müller „über die Ankündigung des Herrn Fernow von der Ausſtellung des Herrn Prof. Carſtens in Rom." Wenn irgendwer, ſo hätte Goethe nach ſeiner eigenſten Grundrichtung das neu aufſteigende Geſtirn von Carſtens mit Begeiſterung begrüßen müſſen, und nun ſtatt deſſen in den Horen dieſer griesgrämig hämiſche Aufſatz! Meyer's Warnung aus Rom erreichte wenigſtens ſoviel, daß derſelbe gegen den Brauch der Zeitſchrift mit Müller's Namen gedruckt wurde, um die Verantwortung ganz und gar dieſem zu überlaſſen. Immerhin war es ein Vorgehen, welches das Publikum über die Weimarer Beſtrebungen nur irre führen konnte, und zehn Jahre ſpäter brauchte Fernow, der als Profeſſor in Jena mit Goethe und Meyer nun in gutem Verhältnis lebte, ſich doch nicht zu ſcheuen, in ſeinem Leben des Carſtens den Aufſatz Müller's auf's ſchärfſte zu brandmarken. Auch nicht ſehr glücklich waren die Arbeiten von Hirt, welcher der letzte Jahrgang der Horen brachte: „Verſuch über das Kunſtſchöne" und „Laokoon". Goethe und Schiller hatten freilich recht, wenn ſie der letzteren Studie das Verdienſt zuſprachen, nach dem einſeitigen Lobpreis göttlicher Ruhe und Stille in den Kunſtwerken auch das Charakteriſtiſche und Pathetiſche einmal energiſch zu betonen; allein andererſeits war den Aufſätzen Hirt's doch eine gewiſſe Engigkeit und Einſeitigkeit eigen, die nicht dazu ſchicklich war neue Wahrheiten zu verbreiten.

Unmittelbar nach dem Eingehen der Horen (Anfang 98) unternahm nun aber Goethe ſein eigenes lange geplantes Werk, die Zeitſchrift für bildende Kunſt: Propyläen. Sorgfältigſte Beratungen

gingen voraus. Der urſprüngliche Plan war ſehr bedeutend eingeſchränkt. Eine umfaſſende Charakteriſtik Italien's hatte geliefert werden ſollen, zunächſt als „Baſis dieſes Gebäudes“ von Goethe ſelbſt „eine Darſtellung der phyſikaliſchen Lage im Allgemeinen und Beſonderen, des Bodens und der Kultur, von der älteſten bis zur neueſten Zeit und des Menſchen in ſeinen nächſten Verhältniſſen zu dieſen Naturumgebungen.“ Auf dieſer „Baſis“, welche unzweifelhaft den Einfluß von Herder's „Ideen“ erkennen läßt, ſollte ſich alsdann die Darſtellung Italien's erheben als des gewaltigſten „Kunſtkörpers“ der Welt. Auf dieſem empiriſchen Wege, aus der Maſſe der dort ſo zahlreich wie nirgend vereinigten Kunſtwerke ſollten alsdann die theoretiſchen Sätze gewonnen und erwieſen werden, deren Verbreitung Goethe am Herzen lag. Allein die immer weitergehende Abneigung gegen hiſtoriſche Betrachtung und das entſchiedene Überwiegen der reinen Beobachtung einerſeits und der logiſchen Konſtruktion andererſeits in dem Goethe-Schiller'ſchen Kreiſe ließ auf jene „Baſis“ verzichten und bloß die Beſchreibung von Kunſtwerken und die Kunſttheorie wurde Gegenſtand des neuen Unternehmens. Wir werden hierin eine nicht glückliche Einwirkung Goethe's ſehen dürfen, da Meyer für die hiſtoriſche Betrachtung der Kunſt durchaus Neigung beſaß und Proben derſelben ſchon geliefert hatte.

Am 20. September 97 traf Goethe nach zweijähriger Trennung mit Meyer in der Schweiz zuſammen; ſein Tagebuch zeigt, wie lebhaft der litterariſche Plan verhandelt wurde. Am 22. Sept. teilen ſie einander verſchiedene Ideen und Aufſätze mit; am 24. reden ſie über „die vorhabende rhetoriſche Reiſebeſchreibung“, die jedoch nicht ausgeführt wurde. Zuſammenhängend konnte dieſe Beſchäftigung freilich erſt werden, als man ſich nach der Reiſe auf den Gotthard endlich in Stäfa niederließ. Am 9. Oktober konferieren ſie über künſtleriſche „Behandlung“; vom 11. ab werden Giulio Romano und florentiniſche Künſtler durchgenommen; am 13.

diktiert Goethe den Entwurf zu einer Abhandlung über die Gegenstände der bildenden Kunst, welche Meyer später ausführte; am 15. verhandeln sie über „Motive und die übrigen Teile der bildenden Kunst“. Nach Weimar zurückgekehrt sah sich Goethe freilich durch die unzähligen anderen Interessen, welche ihn dort in Anspruch nahmen, zunächst aufgehalten, und erst im März führte ihn die Schlußredaktion des „Benvenuto Cellini“ und die Abfassung der Noten wieder zur bildenden Kunst zurück.

Schiller ward jetzt herbeigezogen, Meyer's inzwischen verfaßter Aufsatz über die geeigneten Gegenstände mit Schiller durchgegangen. Aber erst im Mai klärt sich der Plan der Zeitschrift, der gleichfalls mit Schiller durchgesprochen wird, und beginnt Goethe die Einleitung zu den „Propyläen“, ein künstlerisches Glaubensbekenntnis von ergreifendem Ernst und selbstgewisser Klarheit. Es folgt die Redaktion mehrerer anderer für die „Propyläen“ schon ziemlich fertig liegender Arbeiten, so der eigenen über „Laokoon“, der von Meyer aus Italien mitgebrachten Aufsätze. Aber dennoch findet Goethe noch immer nicht den Entschluß, und erst als er im August nach Jena übersiedelt, schöpft er aus der Unterhaltung mit Schiller „neuen Mut“ zu dem Unternehmen, das nun wirklich in's Werk gesetzt wurde. Persönlich verfaßte Goethe jetzt die Kritik von Diderot's „Versuch über die Malerei“, und begann noch im selben Jahre die novellistische Kritik der einzelnen Kunstrichtungen, welche unter dem Titel „der Sammler“ gedruckt wurde. Die „Propyläen“, welche zu Ende des Jahres ihr Erscheinen begannen, waren nur dem Äußern nach eine Zeitschrift; in Wirklichkeit ein in mehreren Teilen allmählich erscheinendes Werk, in welchem Goethe und Meyer ihre großenteils schon bereit liegenden Abhandlungen unter das Publikum brachten. Außer den schon genannten Aufsätzen erschien darin an größeren Beiträgen von Goethe: „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ ein Dialog, der in liebenswürdigster und ansprechendster Art die tiefsten Probleme der Kunst berührte, — von Meyer:

über etruriſche Monumente", „Rafaels Werke beſonders im Vatikan", Maſaccios, Mantua im Jahre 1795 (Giulio Romano), über die Niobegruppe, die Capitoliniſche Venus, über Reſtauration von Kunſtwerken, über Lehranſtalten zu Gunſten der bildenden Künſte; wohl um durch größere Mannigfaltigkeit das Intereſſe des Publikums mehr zu erregen, nahm Goethe neben manchen kleineren Reiſefrüchten von Wilhelm Humboldt eine ausführliche Abhandlung über „Franzöſiſches tragiſches Theater" auf, welche intereſſante Parallelen mit der deutſchen Bühne zog und den ſtrengen Stilprinzipien des Weimarer Theaters, die Goethe gegen ſo manche Anfechtungen verteidigte, mit Zuſtimmung entgegenkam. Dagegen verwirklichte ſich die Hoffnung nicht, Schiller als Mitarbeiter zu ſehen. Sein poetiſches Schaffen, zuerſt „Wallenſtein", dann „Maria Stuart" nahm ihn allzuſehr in Anſpruch. Im Mai 1799 ſchreibt Goethe reſigniert an Meyer: „Schiller iſt herrlich, inſofern von Erfindung und Durcharbeitung des Planes, von Ausſichten nach allen Richtungen die Rede iſt, und ich habe ſchon wieder diesmal mit ſeiner Beihülfe zwei bis drei wichtige Grundlagen gelegt; aber Beiſtand zu einem beſtimmten Zwecke muß man von ihm nicht erwarten." Dennoch lieferte Schiller wenigſtens einen Beitrag, den Brief an den Herausgeber der Propyläen; veranlaßt war derſelbe durch die zweite Kunſtausſtellung und Preisverteilung in Weimar. Dieſe ſeit dem Jahre 1799 regelmäßig ausgeſchriebene Konkurrenz bildete einen weſentlichen Beſtandteil der gemeinſamen Beſtrebungen. Sowohl bei Mitteilung der Preisaufgaben als bei Veröffentlichung der Urteile fanden Goethe und Meyer die glücklichſte Gelegenheit ihre Anſchauungen allgemein faßlich, praktiſch angewandt, anregend und wirkungsvoll unter dem Publikum zu verbreiten. Der Erfolg war ſehr befriedigend; die Teilnahme der Künſtler wie des Publikums groß; geringer aber war leider der Erfolg der „Propyläen". Das kaum Glaubliche geſchah; das Unternehmen Goethe's, deſſen „Herrmann und Dorothea" noch kurz vorher in ungezählten

Tauſenden durch Deutſchland geflogen war, ſcheiterte an dem Mangel von Abonnenten; kaum 300 Exemplare wurden abgeſetzt. Schiller hatte wohl Recht von „der ganz unerhörten Erbärmlichkeit des Publikums“ zu reden, „die ſich bei dieſer Gelegenheit manifeſtiert hat.“ Hier war nicht wie in den „Horen“ mancherlei Mittelgut oder ſelbſt Schwaches gegeben; hier waren ausnahmslos Arbeiten niedergelegt, deren Grundſätze man zwar angreifen, denen aber Jedermann eingehende Sachkenntnis, ſtrenge Folgerichtigkeit des Gedankens und völlig geläuterte Form, ſowohl in den Abhandlungen als in den Dialogen zugeſtehen mußte. Trotzdem fand die Zeitſchrift nach drei Jahren ihr Ende, bei weitem ehe der geſammelte und vorbereitete Stoff erſchöpft war. Goethe's Tagebuch erwähnt einer Recenſion von Martin Schön's Paſſion, eines Aufſatzes über Karikatur ꝛc., Meyer hatte in Italien ſchon eine Würdigung Michel Angelo's verfaßt, eine Abhandlung über die Allegorie vorbereitet, hatte eine Betrachtung der Münchener und Nürnberger Gemälde liefern wollen[1]), war mit einer Kunſtgeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts beſchäftigt, einem Lieblingsplan Goethe's, zu dem dieſer ihm ſchon im Jahre 1798 geraten hatte[2]), und zu deſſen Verwirklichung auch Bury's Rat eingeholt wurde[3]). Aus Spanien berichtete Wilhelm Humboldt[4]), von der Beſchreibung dort befindlicher Gemälde, welche ſeine Frau für Goethe zuſammenſtellte, ein in damaliger Zeit ſehr wert- und verdienſtvolles Unternehmen! Für alles dieſes war in den Propyläen kein Raum mehr; auch nicht für den Aufſatz über den Dilettantismus, der Goethe beſonders am Herzen lag und zu dem er ſowohl als Schiller jeder ein ausführliches Schema ausgearbeitet hatten. Goethe hatte damals an Humboldt, von dem er Nachrichten über dilettantiſche Kunſtübung in

[1]) Nach Meyer's handſchriftlichem Nachlaß.

[2]) Ungedr. Brief 4. Mai 98.

[3]) Goethe's Tagebuch 19. Dez. 99.

[4]) 28. Nov. 99.

Frankreich und Spanien erbat, über sein Zusammenwirken mit Schiller und Meyer geschrieben: „Wir drei haben uns nun so zusammen und in einander gesprochen, daß bei den verschiedensten Richtungen unserer Naturen keine Discrepanz mehr möglich ist, sondern eine gemeinschaftliche Arbeit nur um desto mannigfaltiger werden kann. Wir haben seit einiger Zeit angefangen, Pläne und Entwürfe zusammen zu machen, welches den großen Vorteil gewährt, daß nicht etwa bei einem vollendeten Werk Erinnerungen vorkommen, die man entweder nur mit beschwerlichen Abänderungen nutzen kann, oder die man wohl gar gegen seinen Willen ungenutzt liegen lassen muß“ [1]).

Diese vollendete Befriedigung in gemeinsamer Tätigkeit fand ihr Ende mit dem Aufhören der Propyläen zu Ende des Jahres 1800 [2]). Dieses Verschwinden eines wertvollen Vereinigungspunktes führte auch zu einer Veränderung in dem Verhältnis der Freunde. Goethe und Meyer freilich blieben eng verbunden; aber Schiller's und Goethe's Wege gingen mehr auseinander. Die Schuld lag hauptsächlich an Schiller, welcher bei der gewaltsamen poetischen, besonders dramatischen Produktion, der er sich jetzt ganz hingab, für Goethe's ruhiges, gleichmäßiges, nach verschiedenen Seiten organisch sich entfaltendes Streben zu Zeiten das Verständnis verlor. Nachdem seine oftmaligen Versuche, Goethe zu rascherer Vollendung, besonders des Faust, zu treiben, erfolglos geblieben waren, klagte er gegen Körner und Humboldt über Goethe's Untätigkeit, ohne zu wissen, daß dieser gerade damals in lebhafterem poetischen Schaffen begriffen war. Von der „Natürlichen Tochter“ erfuhr Schiller erst, als sie abgeschlossen war, 1803. Diese Isolierung der Arbeit, welche den früheren Gewohnheiten der Freunde so gar nicht entsprach, findet übrigens eine natürliche Erklärung in

[1]) 26. Mai 99.

[2]) Nach den Tagebüchern dachte Goethe dennoch bis zu Ende an die Möglichkeit einer Fortsetzung; doch kam sie nicht mehr zu Stande.

der Entwöhnung von der theoretiſchen Betrachtung, die auch das Verlangen nach geſetzmäßiger Kritik vermindern mußte. Nicht als ob Goethe jetzt etwa geringer über den Wert reflektierender Kunſtbetrachtung dachte als früher; er unterſchied nur ſchärfer zwiſchen Produktion und Reflexion. „Ich glaube", ſchrieb er Schiller, „daß Alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geſchehe. Der Menſch von Genie kann auch verſtändig handeln, nach gepflogener Überlegung und Überzeugung: das geſchieht aber alles nur ſo nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächſten Folgen verbeſſert, von ſeinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann ſich durch Reflexion und Tat nach und nach dergeſtalt hinaufheben, daß es endlich muſterhafte Werke hervorbringt." Hier iſt klar ausgeſprochen, daß wohl der Dichter, nicht aber das einzelne Gedicht von der theoretiſchen Kunſtbetrachtung Vorteil ziehen könne. Wenn nun Schiller in der dämoniſchen Raſtloſigkeit ſeiner letzten Jahre zu ähnlichen Anſchauungen gelangte, ſo hatten darunter unausweichlich die Freunde beider Dichter zu leiden. Hatte Schiller ſchon früher auf Humboldt's „Äſthetiſche Verſuche" mit Hervorhebung der Schwierigkeit geantwortet, direkt im Praktiſchen etwas vom Theoretiſchen zu nutzen[1]), ſo vermißte jetzt Humboldt ſchmerzlich, daß die Korreſpondenz mit Goethe nicht mehr in rechten Gang kommen wollte, daß ſelbſt der Wunſch, wieder in nächſtem Zuſammenhang mit Rom zu ſtehen, wo ſich Humboldt ſeit 1802 befand, Goethe nicht aus ſeiner Abgeſchloſſenheit hervorlocken konnte. Nicht weniger mußte ſich Körner von Schiller zurückgeſetzt ſehen. Als er in alter Weiſe unbefangen dem Freunde ſeine Kritik über Wallenſtein ſchickte, da änderte Schiller wohl einiges ihr zu Lieb, ſchrieb aber im Übrigen trocken: des Weiteren könne er auf Körner's Wunſch nicht eingehen, da er in mehreren Punkten entgegengeſetzte Anſichten habe; kein ferneres

[1]) So charakteriſierte Goethe den Inhalt des Briefes. An Schiller 30. Juni 98.

Wort zur Erklärung. Reſigniert entgegnet Körner nur: „Das war doch ſonſt nicht der Fall.“

Wenn aber beide Dichter des Hin- und Herredens müde geworden waren, ſo hörten ſie deshalb doch nicht auf, ein Jeder nach ſeiner Weiſe auch noch durch theoretiſche Kunſtbetrachtung auf das Publikum einwirken zu wollen. Als Schiller ſeine Schriften dieſer Art herausgab, unterzog er ſie nicht nur einer kritiſchen Sichtung, ſondern fügte auch zwei neue Abhandlungen „Über das Erhabene“ (1801) und „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunſt“ (1802) hinzu, deren erſtere von der bis ans Ende ungebrochenen, ſiegenden Kraft ſeines Idealismus erfüllt iſt, deren letztere durch ihr häufiges Eingehen auf die bildende Kunſt die Erweiterung ſeiner Einſicht bezeugt, welche er anläßlich der Propyläen aus den Verhandlungen mit Goethe und Meyer geſchöpft hatte. Dieſe Beiden ſetzten auch nach dem Eingehen der Zeitſchrift ihre Tätigkeit auf anderen Wegen fort. Die Preisausſchreibungen, die Beſprechung und Beurteilung der eingegangenen Werke wurden nunmehr in der Jenaer Litteraturzeitung veröffentlicht und gaben Gelegenheit den Standpunkt ſtets von Neuem zu präziſieren und nach verſchiedenen Seiten hin Mißverſtändniſſe abzuwehren. In derſelben Zeitſchrift äußerte ſich Goethe auch über poetiſche Erſcheinungen kritiſch, und beſonders ſeine Beſprechungen von Hebel's und Voß' Gedichten waren äußerſt charakteriſtiſch für den Standpunkt homeriſcher Naivetät, auf dem er trotz aller kunſtgeſetzlichen Forderungen doch ehrlich und kräftig ſtehen blieb. In den Anmerkungen zu Diderot's „Neffe des Rameau“ beſprach er gleichfalls poetiſche und muſikaliſche Fragen. Seine Theaterleitung zeigte in dieſen Jahren mehr als je das Beſtreben, geſetzmäßige Kunſtübung zu erwecken, und nicht nur in Briefen, auch in manchen journaliſtiſchen Notizen wies er auf dieſen Zielpunkt hin. Und zuletzt ſollte ein herrliches Denkmal der Pietät, des Verſtändniſſes, der Kongenialität nachmals zuſammenfaſſen, was er, ſeit Italien

ihm Geiſt und Sinn erſchloſſen, für das deutſche Volk als Verlebendigung des großen helleniſchen Erbes erſehnte: Winckelmann, dem Entſchleierer und Deuter der griechiſchen Marmorgeſtalten, ſchuf er das Denkmal, zugleich als Zeugnis ſeiner und der Freunde Beſtrebungen. In dem Lichte, welches von dieſer Geſtalt ausging, ward zugleich die Kunſtübung der Gegenwart in Meyer's Kunſtgeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts beſchaut und beurteilt. Aber kurz nachdem Goethe Winckelmann's frühen Tod in herrlichen Worten verſöhnend gedeutet: „Er hat als Mann gelebt und iſt als ein vollſtändiger Mann von hinnen gegangen", nicht lange darauf ſchied Schiller dahin, gleichfalls in der Kraft des Schaffens, gleichfalls das Bild unzerſtörbaren mannhaften Wirkens hinterlaſſend. Sein Tod wirkte betäubend, niederſchmetternd auf die Freunde. Rührend ſind Humboldt's und Körner's Briefe zu leſen; erſchütternd hat Goethe in den „Annalen" den Zuſtand geſchildert, in den er ſich verſetzt fühlte. Humboldt ſchrieb an Goethe: „Wer kann auf dieſer Bahn weiter gehen? in wem iſt dieſe Verbindung kritiſcher und intellektueller Kraft? Es wäre ſchrecklich, wenn die deutſche Poeſie ihren Zenith ſchon wieder erreicht haben ſollte, da beinahe wir ſie entſtehen ſahen." Dieſe Befürchtung erfüllte ſich nicht; indem Goethe's dichteriſche Kraft ſich ſeit 1806 zu einem neuen Aufſchwung erhob, ſchenkte ſie dem deutſchen Volk noch einige ihrer höchſten Schöpfungen; aber die unmittelbare Wirkung auf das Publikum war mit Schiller's Tode dahin; er war der eigentliche Vertreter des Bundes geweſen, erfolgreich im Kampf wie in der Repräſentation, — der die Maſſe der deutſchen Geſellſchaft für Weimar gewonnen hatte. Es iſt gewiß nicht zufällig, daß Goethe nach Schiller's Tode keine Preiskonkurrenz mehr veranſtaltete, daß er auch die Vertretung ſeines Standpunkts in den „Programmen" der Litteraturzeitung hauptſächlich Meyer überließ[1]). Mit Recht

[1]) In dem Aufſatz „Letzte Weimariſche Kunſtausſtellung" (Biographiſche Einzelheiten) ſetzt Goethe ſelbſt das Ende des Unternehmens zu Schiller's Tode in Beziehung.

ſagte Humboldt von Schiller: „Seine Lehre — denn es war Eigenheit ſeines Geiſtes eine zu geben und auszuſprechen — ſtand eigentlich im Widerſpruch mit der Welt, wurde bald überſehen bald verkannt. Aber ſolange er lebte, war ſie wenigſtens für uns ſeine Freunde, das eigentlich Geltende. Jetzt, da er dahin iſt, haben die andern die Übermacht.“ [1])

Wer waren „die Andern“ und worin erhielten ſie die Übermacht? Man muß ſich vergegenwärtigen, daß die Richtungen und Perſonen, gegen welche ſich urſprünglich die Tätigkeit der Freunde richtete, verſchwunden oder doch machtlos geworden waren. Wenn Schiller die Philoſophie Kant's im Gebiete der Äſthetik hatte fortbilden und zur Herrſchaft bringen wollen, ſo war ihm dies gelungen; von den Nachbetern Baumgarten's, von Sulzer und andern ſprach Niemand mehr, und der letzte verzweifelte Angriff in Herder's „Kalligone“ war kläglich geſcheitert. In der bildenden Kunſt hatten Goethe und Meyer ja mit Bewußtſein an Winckelmann, deſſen Hochſchätzung allgemein war, angeknüpft, und nur gegen Oberflächlichkeit, Geiſtloſigkeit, Bequemlichkeit der tonangebenden Perſönlichkeiten aufzutreten gebraucht; auch hier war die ſchwächliche Richtung einer Angelika Kauffmann, eines Oeſer um ihren Kredit gekommen, und in Carſtens und Thorwaldſen [2]) waren Künſtler erſtanden, in denen die Freunde im Gegenſatze zu Mengs' ängſtlichen Traditionen die Antike lebendig und kraftvoll vor ſich ſchauen durften. In der poetiſchen Produktion hatten, nachdem die Xenien

[1]) An Goethe 12. April 1806. Es iſt aufs tiefſte zu bedauern, daß die beiden Briefe Goethe's an H. vom Mai 1805 (Tagebuch 112) und vom 24. Feb. 1806 (Goethe Jahrbuch VIII 70) uns nicht erhalten ſind. In dem letzteren hatte ſich G. nachs H.'s Zeugnis über Schiller geäußert, der erſtere war gewiß hauptſächlich ihm gewidmet.

[2]) Über Thorwaldſen berichtete Wilhelm Humboldt an Goethe aus Rom 1803 und 1804; 1807 ließ Alexander Humboldt das für Goethe beſtimmte Widmungsexemplar ſeines Reiſewerkes durch eine Zeichnung Thorwaldſen's ſchmücken (Bratranek S. 407.)

das Ihre gethan, Hermann und Dorothea sowie Schiller's Dramen das deutsche Publikum erobert; so zweifelnd, ja hämisch noch Wilhelm Meister und die römischen Elegieen aufgenommen waren, so wenig Schiller's philosophische Lyrik die Masse der Lesewelt hatte fesseln können, so siegreich war der Zug der rheinischen Emigranten und so gebieterisch überragend schritten Wallenstein und Tell, Johanna und Isabella über die Bühnen. „Männer wie Engel und Schütz" wurden nicht mehr Goethe und Schiller als Muster hingestellt, und die Schar der Poeten und Liebhaber, die sich zu Klopstock-Homer, Anakreon-Uz zurücksehnten, war im Aussterben. Eine künstliche Gegenbewegung hatte freilich aus persönlichen Gründen Kotzebue hervorzurufen gesucht und in seinem Journal „Der Freimütige", welches Tiefe nur im Schmutz, sonst überall Flachheit zeigte, einen Verleumdungs- und Beschimpfungsfeldzug gegen die Weimarer Kampfgenossen eröffnet; aber dies Unternehmen erhob sich nicht über das Niveau des Skandals und wenn es einen Erfolg hatte, war es jedenfalls kein Achtungserfolg; ebensowenig kam es dem Theaterbesucher, der Kotzebue's Lustspiele und Rührstücke gerne sah, in den Sinn sie Goethe's oder Schiller's Dramen an die Seite zu setzen.

Der Sieg über die Feinde, gegen welche sich Goethe und Schiller verbündet hatten, war also erfochten; aber das Tragische dieses Sieges lag darin, daß aus dem eigenen Kreise der Sieger sich Mächte erhoben, die sich wider sie empörten, mit ebensoviel Selbstzufriedenheit als Rücksichtslosigkeit sich selbst als Evangelisten proklamierten und in der Tat den entscheidenden Einfluß auf die Nation erlangten; die Romantiker — — sie waren „die andern!"

Um nicht ungerecht zu sein, muß zunächst konstatiert werden, daß es den Romantikern gelang, an der tatsächlich schwachen Stelle des Weimarer Bundes ihre Hebel anzusetzen, um diese Macht zu beseitigen. Sie konnten sich eines weiteren historischen Gesichtskreises rühmen, der sie freilich bei der ihnen eigenen Phantastik doch

an keinem Punkte zu klarer Erkenntnis hiſtoriſcher Fakta und Zuſtände gelangen ließ. In der Betrachtungsweiſe der Weimarer Freunde aber war neben dem ſubjektiven Beſtandteil des Empfindens und dem objektiven des geſetzmäßigen Denkens die hiſtoriſche Schätzung zu wenig vertreten. Hierin verriet ſich in ſchmerzlicher Weiſe das Fehlen Herder's in dem Bunde. Mit Herder wäre dieſer abgeſchloſſen, in ſich vollkommen, darum unangreifbar geweſen; ohne ihn zeigte er eine gewiſſe Einſeitigkeit. Freilich war Goethe von Herder nicht ſo weit getrennt; denn mit Herder's hiſtoriſcher Betrachtungsweiſe berührte ſich Goethe's allſeitiges, eindringendes Intereſſe für die Erſcheinungen des realen Lebens der Gegenwart; zwiſchen Schiller und Herder aber war kein Verſtändnis möglich. Schiller war durchaus gewohnt nach abſoluten Maßſtäben zu urteilen; auf ihn paßten zu allen Zeiten die Worte Wallenſtein's über die Jugend: „Gleich heißt ihr alles ſchändlich oder würdig, bös oder gut.“ Goethe mit ſeiner unvergleichlichen Univerſalität hätte zwiſchen beiden wohl vermitteln können; aber es lag ſeinem Weſen gänzlich fern, Herder's hypochondriſcher Stimmung nachzugehen und ſeine krankhaften Launen zu überwinden; Schiller's gewaltiges Wollen mußte eine ſo geſunde Natur unbedingt anziehen. Immerhin ſtand er Herder bis zuletzt näher als Schiller es tat, und ebenſo waren die Brüder Schlegel, welche trotz ihrer Zänkereien mit Herder tatſächlich doch in deſſen Fußtapfen traten, bekanntermaßen für Goethe weit eher erträglich als für Schiller.

Ja ſie erfreuten ſich längere Zeit der ſpeziellen Protektion Goethe's; man weiß, wie ſie ſich ſogar despotiſch bei Friedrichs „Alarcos“ geäußert hat; in dem „Athenäum“, beſonders den „Fragmenten“ ſah Goethe doch ein „nicht zu verachtendes Ingrediens des deutſchen Journalweſens“, einen „fürchterlichen Gegner der allgemeinen Nichtigkeit“; Schiller dagegen ſah darin nur Unheil, denn dieſe Manier, die ihm „phyſiſch wehe“ tat, könne weder Neigung noch Vertrauen noch Reſpekt erregen; ſelbſt auf die gute

Sache, wo ſie ſie vertrete, werfe ſie einen faſt lächerlichen Schein. Dieſer Gegenſatz iſt leicht zu erklären, wenn man bedenkt, daß Schiller der eigentliche Geſetzgeber der Dichtkunſt geworden war und nun, was er geſchaffen zu haben glaubte, durch zielloſe Selbſtgefälligkeit und gewiſſenloſe Geiſtreichigkeit verwüſtet ſah, daß Goethe dagegen wohl den Wert der Theorie des Freundes hochſchätzte, trotzdem aber für die geniale Individualität ſtets ein mitfühlendes und nachſichtiges Verſtändnis hatte. Dagegen iſt es ſehr bezeichnend, daß Goethe's heftiger Gegenſatz gegen die Romantik auf dem Gebiete der bildenden Kunſt entſtand, in welchem er ſich beſonders um Läuterung der künſtleriſchen Beſtrebungen bemüht hatte; nicht die Schlegel's —, ſondern Tieck mit ſeinem Künſtlerroman „Franz Sternbald's Wanderungen", ſein Freund Wackenroder mit den „Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders", das waren die Perſonen, welche auch Goethe allmählich zum entſchiedenſten Feinde der Romantik machten. Die Romantiker fanden ſich in die Situation; während ſie anfangs Goethe überſchwänglich prieſen und hinter ihm ſich gegenüber Schiller zu verſtecken ſuchten, erklärten ſie ihn bald darauf für kalt, ſeelenlos und der Sünde wider den heiligen Geiſt ſchuldig. Goethe aber mußte es erleben, daß auch unter den Künſtlern ſelbſt jene Theorien um ſich griffen und die Produktion in völlig andere Bahnen als die von ihm gewünſchten lenkten, daß ſeine und ſeines Freundes warnende Stimmen, wo man überhaupt noch auf ſie hörte, den leidenſchaftlichſten Widerſpruch fanden.

Es würde zu weit führen hier die ganze Schwere des Verhängniſſes zu ermeſſen, welches darin lag, daß die Nation von den größten Geiſtern, die ihr kaum noch erſtanden waren, von Kant, Goethe und Schiller ſich abwandte; das Schlußkapitel wird ſich über die Ergebniſſe ausſprechen: hier ſei nur noch auf ein perſönliches Moment hingewieſen. Goethe und Schiller mit ihren Freunden hatten geſtrebt und gewirkt mit dem ganzen Ernſttief ſittlicher

Naturen, mit einer Selbſtloſigkeit, einer Selbſterziehung und gegenſeitigen Förderung in der Arbeit, welche aus der rückhaltloſen Schätzung der Sache in Gegenſatz zu allem Perſönlichen entſprang. Jetzt gelangte die Führung des geiſtigen Lebens in die Gewalt von Männern, in welchen nicht nur perſönliche Eitelkeit als Haupttriebfeder wirkſam war, ſondern die auch mit Willen und Bewußtſein das Individuum, aber nicht das ſittlich autonome, ſondern das „ironiſch“ willkürliche von jedem Reſpekt vor der Sache befreiten. Das war der tiefſte Grund, welcher die Gruppe Schlegel-Tieck von der Goethe-Schiller-Gruppe trennte; in dem „Athen“ der Gebrüder Schlegel war nicht Raum für Goethe's „Propyläen“, durch welche der Feſtzug ſchreitet, um den Göttern Ehrfurcht zu erweiſen, ſondern nur für Prachtthore, durch welche die Erbauer ſelber als Triumphatoren einziehen wollten.

Erſter Teil.

Der Gedankenkreis der Horen.

Erſter Abſchnitt.

Schiller's allgemeine Theorie der Äſthetik.

In den Jahren, welche Schiller vorzüglich der Begründung und dem Ausbau ſeiner Äſthetik und Kunſttheorie gewidmet, laſſen ſich deutlich drei ſcharf getrennte Perioden charakteriſieren. Die erſte iſt die autodidaktiſche, in welcher Schiller's Reflexion noch nicht weſentlich vom Studium Kants beeinflußt worden iſt. Ihr ſind die beiden Aufſätze über „die tragiſche Kunſt“ und „über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden“ noch zuzurechnen, obgleich die Anfänge von Schiller's philoſophiſchen Studien zeitlich mit ihnen zuſammenfallen; dieſe Arbeiten gehen von ganz anderen Vorausſetzungen aus als die ſpäteren theoretiſchen Schriften. [1]) Die zweite Periode umfaßt beſonders die zahlreichen Vorarbeiten, zu dem nicht ausgeführten Dialog „Kallias oder über die Schönheit,“ die zugleich Schillers Vorleſungen über Äſthetik zu Gute kamen und in den Briefen an Körner fortlaufend von verſchiedenen Seiten beleuchtet wurden. In dieſer Zeit iſt Schiller ganz mit der „Kritik der Urteilskraft“ beſchäftigt, aber oppoſitionell gegen Kant gerichtet, indem er ſich bemüht, die angeblich von ihm offen gelaſſene „Lücke“ durch Beſtimmung eines objektiven Prinzips

[1]) Wie Kant in dieſen beiden Schriften von Schiller mißverſtanden wird, hat Kühnemann a. a. O. neuerdings nachgewieſen. Ich möchte noch hinzufügen, daß die Abzweckung der Kunſt auf einzelne Affekte Schillers ſpäterer Auffaſſung ganz und gar widerſtreitet.

der Schönheit auszufüllen. Zur dritten Periode führen der Aufsatz über „Anmut und Würde“ und die ursprünglichen Briefe an den Prinzen von Augustenburg hinüber; dieser Übergang vollzieht sich, während Schiller vom August 1793 bis zum Mai 94 in Schwaben verweilt; von jetzt ab wird nicht mehr versucht, einen der wesentlichsten Punkte von Kant's Aufstellungen, den subjektiven Charakter der Geschmacksurteile, zu widerlegen und auszuscheiden, sondern indem Schiller sich entschieden auf den Boden des kantischen Systems stellt, unternimmt er nur noch, es auf seine Weise fortzubilden und es fruchtbar zu machen. Die Briefe über „ästhetische Erziehung.“ die Aufsätze über naive und sentimentalische Dichter legen dar, daß eine gewisse Auffassungsfähigkeit, also eine Eigenschaft des Subjekts zur Erzeugung des Schönen im Allgemeinen und je nach ihrer speciellen Eigenart zur Bestimmung der einzelnen Stilgattungen führt. Es ist auffallender Weise in den bisherigen Darstellungen dieses Stoffs nicht klar gestellt worden, daß diese Periode zu der vorigen und ihrem fruchtlosen Suchen des „objektiv-schönen“ in einem diametralen Gegensatz steht. [1])

Das zweckvolle Zusammenwirken Schillers mit Goethe fällt durchaus in diese dritte Epoche. Diese Stufe der ästhetischen Anschauungen Schiller's ist es, die wir hier zu charakterisieren haben, indem wir auf die vorangehenden vergleichend zurückverweisen werden.

---

[1]) Auch Cohens und Kühnemanns öfters genannte Arbeiten lassen dies nicht deutlich erkennen. In den „Preußischen Jahrbüchern“ (LXV,4) habe ich auf diesen Punkt schon hingewiesen.

Erſtes Kapitel.

Das Ziel der äſthetiſchen Bildung.

Kant hatte es für eine „Merkwürdigkeit“ erklärt (doch ohne damit einen Widerſpruch ausdrücken zu wollen), daß Geſchmacksurteile, welche ihrem Weſen nach ſubjektiv ſeien, ſtets mit dem Anſpruche auf Allgemeingiltigkeit aufträten. Schiller unternahm es feſtzuſtellen, wer zu dieſem Anſpruche berechtigt ſei, und er ſetzte die Kriterien hiefür nicht in die Konſtatierung angeblicher „Richtigkeit“ der Urteile, ſondern in den Erweis gewiſſer Eigenſchaften des Urteilers. Er ging von der zweifelloſen Tatſache aus, daß nur die wenigſten Perſonen (nach Kant's Ausdruck), „intereſſeloſen Wohlgefallens“ fähig ſeien, daß die wenigſten überhaupt zu dem Urteile „ſchön oder häßlich“ ſich veranlaßt ſähen, die meiſten entweder nach ſinnlichen Motiven der Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit oder nach vernunftgemäßen der Wahrheit und Unwahrheit urteilten. Es ergab ſich die „äſthetiſche Erziehung“ ihm als Notwendigkeit, und ſo hat auch jede „Äſthetik Schiller's“ von der Tatſache auszugehen, daß ihm nicht die Frage, was in der Natur oder Kunſt ſchön ſei, vor Allem am Herzen lag, ſondern die Frage nach Weſen und Erſcheinungsform des ſchönen Menſchen, dem zugleich die Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu würdigen zukomme. Der ſchöne Menſch war ihm eine ſeltene Erſcheinung. „Merkwürdig iſt mir,“ ſchreibt er nach einer Beſchäftigung mit orientaliſchen Volkscharakteren, „daß es jenen Nationen und überhaupt allen Nicht-Europäern auf der Erde nicht ſowohl an moraliſchen als an äſthetiſchen Anlagen gänzlich fehlt. Der Realismus, ſowie auch der Idealismus zeigt ſich bei ihnen, aber beide Anlagen fließen niemals in eine menſchlich ſchöne Form zuſammen.“ [1])

[1]) An Goethe 27. Jan. 98.

Aber auch unter den höher entwickelten Nationen findet er die Fähigkeit äſthetiſcher Auffaſſung durchaus nicht allgemein. Erſchöpfende Arbeit und erſchlaffenden Genuß nennt Schiller in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung die gewöhnlichen Zuſtände des Menſchen; daher ſei die Fähigkeit zu äſthetiſchem Genuß ſo gering, der Anſtrengung wie Erſchlaffung ausſchließe und den ganzen Menſchen in harmoniſcher Einheit verlange. Gleichſam das Thema der äſthetiſchen Ausführungen Schillers liegt dieſen Worten zu Grunde: Verbindung zweier ſcheinbar ſich ausſchließender Eigentümlichkeiten zu einer Einheit, Aufhebung zweier Extreme in maßvoller Formung. Erſchwert wird indeß die Verfolgung von Schiller's Gedanken durch den Umſtand, daß er den Ausdruck „ideal“ nebſt ſeinen Ableitungen bald zur Bezeichnung einer einſeitigen Beſchaffenheit bald zum Ausdruck des erſtrebten äſthetiſchen Vollendungszuſtandes verwendet. In ähnlichem Doppelgebrauch erſcheint das Wort „Geſtalt,“ bei ihm zu Zeiten als Ziel des einen, in ſeiner Vereinzelung einſeitigen Triebes, und ein anderes Mal in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ als das ſchlechthin von dem Menſchen zu erſtrebende, ihm vorleuchtende „Götterbild.“ Zu einer vollſtändig ſicheren Terminologie iſt Schiller überhaupt nicht gelangt, und zwar deshalb, weil ſeine Anſchauungen lange Zeit in der Entwicklung begriffen waren, mit den Anſchauungsbildern auch ihre Bezeichnungen ſich ändern mußten, und weil endlich, als ſein Syſtem ſich gefeſtigt hatte, er kein Intereſſe mehr daran fand es nun methodiſch darzulegen, ſondern ſich ſogleich anderen Aufgaben zuwandte. In den eben beſprochenen Fällen ſchwankenden Ausdrucks mag ſich wohl ein nicht ganz überwundener Zwieſpalt kund thun zwiſchen der Schätzung eines rein überſinnlichen abſtrakten und eines mit der ſinnlichen Natur ausgeglichenen äſthetiſchen Lebensideals.

Die Grundzüge des letzteren von Schiller ſchließlich mit Entſchiedenheit erfaßten und gezeichneten Lebensideales finden wir in

den Briefen über „äſthetiſche Erziehung“ und zwar beſonders im elften bis achtzehnten, im einundzwanzigſten, ſowie in einigen Abſchnitten der folgenden Briefe. Wir übergehen die vorangehenden Ausführungen Schillers über den Wert, den die äſthetiſche Bildung des Einzelnen für die allgemeine Geſtaltung der Geſellſchaft beſitze, Ausführungen, in denen der politiſch bewegten Zeit der gebührende Tribut abgetragen wird. Es würde uns zu weit führen, die Mittel und Wege zu verfolgen, auf welchen Schiller ſeine Ideen dem Fürſten, dem Staatsmann annehmbar, ja weſentlich wertvoll zu machen ſucht. Wie in der urſprünglichen Faſſung die Beſtimmung für einen fürſtlichen Adreſſaten, ſo war bei der Umarbeitung für die „Horen“ die Rückſicht auf das Publikum maßgebend. Es iſt eine vielfach verbreitete, aber höchſt irrige Anſicht, die Weimarer Freunde hätten damals in einer phantaſtiſchen Wolkenhöhe geweilt, und von dem gewaltigen Weltgetriebe umher gleichſam nichts wahrgenommen. Schiller wußte ſehr wohl, daß eine politiſche Epoche angebrochen ſei, er wußte ſehr wohl, daß das politiſche Intereſſe im Publikum in Wahrheit augenblicklich jedes andere überwog; aber mit vollem Bewußtſein arbeitete er dieſer Strömung des Intereſſes entgegen, von welcher er den Fortgang der geiſtigen Kultur bedroht ſah. Die Ankündigung der „Horen“ ſpricht dieſes Bewußtſein deutlich aus: „Es möchte eben ſo gewagt als verdienſtlich ſein, den ſo ſehr zerſtreuten Leſer zu einer Unterhaltung von ganz entgegengeſetzter Art einzuladen. . . Je mehr das beſchränkte Intereſſe der Gegenwart die Gemüther in Spannung ſetzt, einengt und unterjocht, deſto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Intereſſe an dem, was rein menſchlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben iſt, ſie wieder in Freiheit zu ſetzen.“ Dem Nachweis, daß dieſe durch Schönheit errungene Freiheit auch der ſtaatsbürgerlichen Tüchtigkeit des Menſchen entgegenkomme, ſind jene erſten der Briefe gewidmet.

In den uns vor Allem intereſſierenden Abſchnitten der Briefe

geht Schiller von dem Grundgedanken aus, daß in dem Menſchen etwas Bleibendes und etwas Veränderliches als letzte Ergebniſſe reflektierender Betrachtung zu erkennen ſeien: Perſon und Zuſtand, erſtere beharrend in der Freiheit, letzterer bedingt durch die Zeit, daß in dem Menſchen demgemäß zwei Triebe herrſchend ſeien, der eine, der „Formtrieb“ darauf gerichtet, in allem und jedem Stoffe und Ereignis das abſolute Daſein, das ihm eigne, zur Erſcheinung und Geltung zu bringen, alles „äußere zu formen,“ „alles in ſich zu vertilgen, was bloß Welt iſt,“ der andere der Sachtrieb, damit beſchäftigt den Menſchen ſeiner ſinnlichen Natur gemäß in die Schranken der Zeit zu ſetzen und zur Materie zu machen,“ „alles innere zu veräußern.“ Empfindungen bekunden die Herrſchaft des Letzteren, Ideeneinheit die Herrſchaft des Erſteren.[1]) Beide Triebe haben im menſchlichen Daſein ihr Recht, in geregelter Wechſelwirkung würden ſie die Idee der Menſchheit realiſieren, in der Wirklichkeit aber ſtreiten ſie erfahrungsgemäß mit einander. Der Sachtrieb ſtrebt nach Leben, der Formtrieb nach Geſtalt. Aber wenigſtens annähernd ſoll der Menſch zwiſchen beiden eine Verſöhnung erzielen. „Er ſoll nicht auf Koſten ſeiner Realität nach Form und nicht auf Koſten der Form nach Realität ſtreben; vielmehr ſoll er das abſolute Sein durch ein beſtimmtes und das beſtimmte Sein durch ein unendliches ſuchen. Er ſoll ſich eine Welt gegenüberſtellen, weil er Perſon iſt, und ſoll Perſon ſein, weil ihm eine Welt gegenüberſteht. Er ſoll empfinden, weil er ſich bewußt iſt, und ſoll ſich bewußt ſein, weil er empfindet. . . . . So lange er nur empfindet, bleibt ihm ſeine Perſon oder ſeine abſolute Exiſtenz, und ſo lange er nur denkt, bleibt ihm ſeine Exiſtenz in der Zeit oder ſein Zuſtand Geheimnis. Gäbe es aber Fälle, wo er dieſe doppelte Erfahrung zugleich machte, ... ſo hätte er in dieſen Fällen, und ſchlechterdings

[1]) Elfter und zwölfter Brief.

nur in dieſen, eine vollſtändige Anſchauung ſeiner Menſchheit.“ [1]) Einen Trieb, welcher in ſolchen Fällen wirkſam wird, [2]) ſtellt Schiller als dritte herrſchende Neigung des Menſchen hin: den Spieltrieb, in welchem der Wunſch nach Empfang eines äußeren Objektes und der Wunſch nach Behauptung und Produktion des Subjektes ſich in Eines verſchmelzen. Er ſtrebt danach, die Einheit der Idee in der Zeit zu vervielfältigen, die Vielheit in der Zeit — in der Idee zu vereinigen. Er verlangt nicht nach bloß materialem Sein und nicht nach bloß formaler Geſtalt, ſondern nach lebender Geſtalt, d. h. nach dem, „was man in weiteſter Bedeutung Schönheit nennt, nach der „Conſummation der Menſchheit.“ [3]) Die Forderung der Exiſtenz eines ſolchen Triebes iſt ein Machtſpruch der Vernunft, welche einen einheitlichen Begriff der Menſchheit verlangt; die Erfahrung zeigt uns, daß es einen ſolchen Trieb, daß es Menſchheit, Schönheit giebt; wie aber eine Schönheit ſein kann und wie eine Menſchheit möglich iſt, kann uns weder Vernunft noch Erfahrung lehren. Als Spiel bezeichnet Schiller dasjenige, was weder äußerlich noch innerlich nötigt, und was zugleich weder ſubjektiv noch objektiv zufällig iſt; in dieſem Sinne iſt die Schönheit Gegenſtand des Spiels und ſoll ſie andererſeits ſein einziger Gegenſtand ſein; und auf Grund dieſer Definitionen wagt er den Satz: „Der Menſch ſpielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Menſch iſt, und er iſt nur da ganz Menſch,

---

[1]) Horen I, 2, 78.

[2]) Die Ausdrucksweiſe Schiller's iſt hier nicht ganz klar; einerſeits heißt es, daß „Fälle dieſer Art“ den neuen Trieb „aufwecken;“ andererſeits aber ſtrebt auch der Trieb danach, ſolche Fälle zu vervielfachen und ſchließlich zum dauernden Zuſtand umzuwandeln.

[3]) Auf den Ausdruck „Conſummation“ legte Schiller Gewicht; Körner wollte ihn durch „Vollendung“ erſetzt haben; allein vergebens. (Jonas Nachträge zu Schillers und Körners Briefwechſel in der „Zeitſchrift für deutſches Altertum“ 1881).

wo er ſpielt.“ [1]) Blicken wir von dieſem Punkte wiederum zurück ſo iſt der allgemeinſte Eindruck, den wir empfangen, in zwei negative Ausſagen zuſammenzufaſſen! die Schönheit wird von Schiller weder ſpekulativ als Idee beſtimmt noch an eine empiriſche mechaniſch übertragbare Form gebunden, ſondern ſie wird als eine beſondere Daſeinsart des Menſchen bezeichnet. Weder auf metaphyſiſche Prämiſſen noch auf mathematiſche Proportion wird ſie zurückgeführt, ſondern ihre ganze Exiſtenz vollſtändig an die Exiſtenz des Menſchen gebunden, ebenſowie die ſittlichen Begriffe nur aus der Betrachtung der menſchlichen Natur ſich uns ergeben. Der im Menſchen zu verwirklichende Begriff kann dann durch eine anthropomorphiſtiſche Betrachtung auf andere Dinge übertragen werden; in der urſprünglichen Bedeutung des Wortes aber iſt nur der Menſch ſchön. Es ergibt ſich hieraus deutlich, wie verfehlt der Verſuch iſt, eine Äſthetik Schillers mit Feſtſtellung der „Idee des Schönen“ zu beginnen; [2]) die Idee des Schönen iſt die Idee der Menſchheit, und je mehr der Menſch die Vielfältigkeit ſeines Weſens als Einheit zur Erſcheinung bringt, um ſo mehr wird die Idee der Schönheit verwirklicht! Nicht minder ergibt ſich aus jener Grundanſchauung, daß die Frage, ob Schönheit nach Schiller etwas durch Form oder durch Gehalt beſtimmtes ſei, garnicht beantwortet werden kann. Tomaſchek hat an vielen Stellen ſeines Werkes [3]) bedauert, daß Schiller nicht zur Erkenntnis des reinen Formcharakters der Schönheit gekommen ſei; Lotze umgekehrt ihm vorgeworfen, daß er die Schönheit zu äußerlich formaliſtiſch beſtimmt habe; beide nach ihren eigenen Auffaſſungen ganz berechtigter Weiſe; aber ohne damit den Kern von Schillers Anſicht zu treffen, denn dieſer beſteht darin, daß erſt die Verbindung eines Gehaltes mit einer ihm entſprechen-

[1]) Fünfzehnter Brief. S. 88.

[2]) So nach kürzlich Zimmermann, Verſuch einer Schillerſchen Äſthetik.

[3]) Schiller in ſeinem Verhältnis zur Wiſſenſchaft.

den Form, daß Leben in Geſtalt, und Geſtalt von Leben erfüllt die Schönheit hervorbringen. Das weſentliche iſt nicht die Frage; wie iſt der Menſch, der ſchön ſein ſoll, beſchaffen, und auch nicht, wie ſoll er, um ſchön zu erſcheinen ſich äußern; ſondern welche Äußerungsform iſt der jeweiligen, perſönlichen Beſchaffenheit angemeſſen? [2])

Doch kehren wir zu dem Gedankengange der Briefe zurück! Da das Schöne aus der Vereinigung zweier entgegengeſetzter Principien hervorgeht, ſo konſtatiert Schiller, daß in der Wirklichkeit immer eines dieſer Principien die Oberhand haben, daß das Ziel einer abſolut gleichwertigen Mitwirkung beider nur annähernd erreicht werden wird. Es wird ferner auch dadurch ein verſchiedenartiger Charakter ſchöner Erſcheinungen zu Tage kommen, daß in einer Reihe von Fällen mehr die ſelbſtſtändige Natur beider Principien in Anſpannung ihrer Kraft ſich zeigen, in einer anderen Reihe mehr die Abſchwächung beider zu Gunſten der Einheit in Auflöſung ihre Eigentümlichkeit ſich äußern wird. Die erſtere Erſcheinung der Schönheit nennt Schiller die energiſche, die letztere die ſchmelzende. Nur die letztere hat er in der Reihe der Briefe noch ausführlich behandelt; ihre weſentliche Funktion iſt, „in dem angeſpannten Menſchen die Harmonie wieder herzuſtellen," wie die

[1]) Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland p. 90—96. Man kann auf die Anſchauungsweiſe Lotzes beziehen, was Schiller über die vom bloßen Gefühl ausgehende Äſthetik ſagt, welche fürchtet die Schönheit dynamiſch aufzuheben, wenn man trennt, was im Gefühl doch verbunden iſt; auf Tomaſcheks Anſicht, was er gegen diejenigen ſagt, welche die Schönheit logiſch, d. h. als Begriff aufzuheben fürchten, wenn ſie zuſammenfaſſen ſollen, was im Begriff doch geſchieden iſt. Horen I, 6, 52.

[2]) In dem kurzen Fragment, das uns aus Schiller's Vorleſungen erhalten iſt, gibt Schiller allerdings auf die obigen Fragen ſehr einfache Antworten. Da iſt von der Idee der Schönheit die Rede, da wird das Eigentümliche der Schönheit als bloße Form beſtimmt. Aber dieſes Fragment widerſpricht eben den „Briefen" in den weſentlichſten Punkten und fällt nach unſerer oben gegebenen Einteilung noch vor die entſcheidende Klärung der Anſichten Schillers.

energiſche „in dem abgeſpannten die Energie wiederherſtellt.“ [1]) Jene kann die Harmonie zwiſchen zwei entgegengeſetzten Trieben (Sachtrieb und Formtrieb) und den entſprechenden Zuſtänden nur erzielen, indem ſie beide aufhebt und ein Drittes an die Stelle ſetzt. Dieſer Zuſtand iſt indifferent in Rückſicht auf Erkenntnis und Geſinnung; der Menſch iſt in Bezug auf irgend ein einzelnes Reſultat Null; aber eben dadurch iſt erreicht, daß ſeine Freiheit zu ſein, was er ſein ſoll, welche durch die Nötigung der Natur wie durch die Geſetzgebung der Vernunft ihm gleichermaßen entzogen wird, ihm vollkommen zurückgegeben iſt. So iſt er dem intellektuellen und moraliſchen Vermögen nach zur höchſten Potenz geſteigert, der leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Maße Meiſter, mit gleicher Leichtigkeit zu Ernſt und Spiel, zu Ruhe und Bewegung, zu abſtraktem Denken und zur Anſchauung ſich zu wenden geneigt. [2]) Dieſe äſthetiſche Stimmung iſt das Mittelding und die Verbindung zwiſchen dem phyſiſchen und moraliſchen Zuſtande des Menſchen; ſie entſpringt in ihren Anfängen aus der Natur und ſie führt zur Freiheit. In ſeiner völligen Auswirkung in einem ganzen Volke würde der äſthetiſche Bildungstrieb eine Geſellſchaft, die wirklich dieſen Namen verdiente, erzeugen, weil die Natur des Individuums kraft der in ihr waltenden Harmonie hier geeignet ſein würde, den Willen des Ganzen in Freiheit zu harmoniſcher Entfaltung zu bringen. Die äſthetiſche Genußfähigkeit vereinigt die individuelle mit der allgemeinen Befriedigung, weil ſie von dem Egoismus der Sinnlichkeit und der ideellen Unperſönlichkeit des Gedankenlebens in gleicher Weiſe frei iſt [3]).

Indes mit dieſen Beſtimmungen iſt nur der eine Teil der äſthetiſchen Eindrücke charakteriſiert; zu ſeiner Ergänzung iſt die

---

[1]) Achtzehnter Brief.

[2]) Ein- und zweiundzwanzigſter Brief.

[3]) Siebenundzwanzigſter Brief.

energiſche Schönheit herbeizuziehen und zu würdigen. In dem Aufſatz „Über das Erhabene“ [1]) hat Schiller uns gegeben, was die Briefe zu behandeln unterließen. In dem erhabenen Eindruck überwiegt, dürfen wir nach Schiller's früheren Hinweiſen ſagen, der Formtrieb den Sachtrieb, iſt das Gewicht des moraliſchen Zuſtandes dem des phyſiſchen überlegen. Wenn ein Menſch, der alle Tugenden beſitzt, die einen ſchönen Charakter ausmachen, dieſe Tugenden auch im Zuſtande des größten Elendes unverändert bewahrt, ſo erſcheint er erhaben, dem natürlich begreiflichen entrückt. Das Erhabene verſchafft den Ausgang aus der ſinnlichen Welt, worin das Schöne uns noch einſchließt, in das Reich der abſoluten Freiheit. Zu dem Schönen muß das Erhabene hinzukommen, um die äſthetiſche Erziehung zu vollenden.

Man kann nicht leugnen, daß dieſe Sätze in einem gewiſſen Widerſpruche zu den Ausführungen der Briefe ſtehen, und darin mag auch der Grund liegen, weshalb Schiller es urſprünglich unterließ, einen beſonderen Abſchnitt über die „energiſche Schönheit“ den Briefen anzureihen und dieſe damit abzuſchließen [2]).

---

[1]) Schiller hat niemals ausdrücklich das „Erhabene“ mit „der energiſchen Schönheit gleichgeſetzt; aber Bedeutung und Wirkung beſtimmt er in gleicher Weiſe; wie ſchon Kühnemann a. a. O. gezeigt hat. Der Ausdruck „energiſche Schönheit“ kommt überhaupt nur ſelten vor.

[2]) Den Aufſatz über das Erhabene, der 1801 in der Sammlung proſaiſcher Schriften erſchien, ſchon 1796 entſtanden ſein zu laſſen, wie Tomaſchek und nach ihm Hettner u. a. gemeint haben, ſehe ich keinen Grund. Der Aufſatz berührt ſich auffällig mit dem Briefe an Prof. Süvern vom 26. Juli 1800 („Die Schönheit iſt für ein glückliches Geſchlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren ſuchen“), und kann ſehr wohl zur ſelben Zeit entſtanden ſein, vielleicht ſogar angeregt durch Süvern's in dem Antwortſchreiben rekapitulierten Brief. — Übrigens wäre es auch überraſchend, wenn Schiller den ſchon früher entſtandenen Aufſatz nicht in die ſtets bedürftigen Horen eingerückt hätte, in denen er ja mehrere kleinere Aſthetica, die ihm in den Rahmen der „Briefe“ nicht zu paſſen ſchienen, geſondert abdruckte.

Die Behandlung der ſchmelzenden Schönheit war ihm eben tatſächlich zur Behandlung der ganzen Äſthetik geworden, was von einem folgerechten Standpunkte aus auch nicht bedauert werden kann, da alle Ausführungen Schiller's über das Erhabene zweifellos fremdartige Erwägungen hineinziehen und die reine Unabhängigkeit des Äſthetiſchen einſchränken. Auch die Horenaufſätze: „Über die notwendigen Grenzen im Gebrauch ſchöner Formen", „Über die Gefahr äſthetiſcher Sitten", „Über den moraliſchen Nutzen äſthetiſcher Sitten" laſſen eine gewiſſe Unſicherheit, ein gewiſſes Schwanken hinſichtlich der gegenſeitigen berechtigten Grenzanſprüche des Moraliſchen und Äſthetiſchen erkennen. Schiller war eben durch den von Kant ſouverän und rückſichtslos aufgepflanzten ethiſchen Pflichtbegriff in einer Weiſe gepackt und unterworfen worden, daß er bei allen Verſuchen ihn zu einer harmoniſchen Verſöhnung mit der menſchlichen Neigung zu führen, bei allem Spott über die „Pflichterfüllung mit Abſcheu" doch nicht ſich entſchloß endgiltig dieſe Kette abzuſtreifen. Es ſind tatſächlich nur die „Briefe", freilich das umfaſſendſte und ausgearbeitetſte Werk ſeiner Reflexion, worin er die Berechtigung und Würde des „Spieltriebs" unumwunden preiſt; in den verſchiedenen vor- und nachher verfaßten Aufſätzen finden ſich zahlreiche Reſtriktionen, die wir ſpäter noch zu betrachten haben.

Überſchauen wir jetzt die Hauptgedanken der Briefe, ſo ſtellt ſich der durch Kant bedingte Grundriß uns klar vor Augen; allein wir ſehen zugleich auch, daß in weſentlichen Punkten Schiller über Kant hinausgegangen iſt. Kant hatte allerdings der äſthetiſchen Urteilskraft die Stellung eines vermittelnden Begriffs zwiſchen den Naturbegriffen und dem Freiheitsbegriffe[1]) angewieſen; aber er hatte ihr nur eine ſubjektive Berechtigung zugeſprochen, ihr nicht ein beſtimmtes Gebiet zugeteilt, wie die Natur dem Verſtande und

[1]) Kritik der Urteilskraft. Einleitung. Neunter Abſchnitt.

die Freiheit der Vernunft. Er hatte gleichsam nur aus Irrtümern, wenn auch wünschenswerten und fruchtbaren Irrtümern, die ästhetische Betrachtung hervorgehen lassen, so aus Wahrnehmung einer Form der Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes, aus dem Anspruche ein subjektives Urteil des Gefallens oder Mißfallens für ein allgemeines gelten zu lassen u. s. w. Schiller wies in dem Menschen, welcher Freiheit und Natur in sich vereinige, das in der Erfahrung mögliche und für den Begriff notwendige Substrat der ästhetischen Urteilskraft nach. Allerdings hatte auch schon Kant es ausgesprochen, daß nur der Mensch eine Normalidee der Schönheit repräsentieren könne, aber er hatte dabei nur die Formen der menschlichen Gestalt im Sinne[1]); ausdrücklich sagt er, daß sobald der Ausdruck sittlicher Ideen des Menschen in Frage komme, die Beurteilung kein reines Geschmacksurteil mehr darstelle; Schiller wies gerade in der Verbindung der geistig-sittlichen Natur des Menschen mit seiner physischen, das eigentlichste Gebiet der Schönheit nach. Es bedarf keines Beweises, daß er hiermit sich von Kant in einem wichtigen Punkte entfernte, während wir ihn in dem weiteren Ausbau seiner ästhetischen Aufstellungen Kant meistens wieder folgen sehen. Die veränderte Auffassung der menschlichen Persönlichkeit, die Aufhebung des schroffen Gegensatzes zwischen der sinnlichen und sittlichen Seite durch die Darlegung eines jene vereinigenden dritten Zustandes führt auf andere philosophische Parallelen. Indeß hat Schiller, als er seine Anschauungen ausbildete (1794/95) nachweislich keinem anderen Einflusse unterlegen, und die Gedanken der „Briefe" sind, soweit sie nicht Kantisch sind, originale Schöpfungen seines Denkens. Doch darf man die Frage aufwerfen, ob nicht Nachwirkungen aus vorkantischer Zeit hineinspielen. Schiller war ursprünglich, seit der Zeit seines medizinischen Studiums, von dem Gedanken der Einheit des Physischen

[1]) Kritik der Urteilskraft. § 17.

und Geiſtigen durchdrungen, wie ſchon ſeine Diſſertation beweiſt. Er hatte einige Jahre ſpäter in den „Philoſophiſchen Briefen“ des Julius den Raphael-Briefen (die Körner verfaßte) widerſprochen, indem er ihre Kantiſchen Ideen zurückwies. Er hatte ſich dort zu Anſichten über „Bewegung und Geiſt“ bekannt, welche „dem Monismus des Spinoza nicht ſehr fern ſtanden“[1]) und ſich mit deſſen Ausſagen über „Ausdehnung und Denken“ berührten. Er hatte noch 1787 an Herder's Geſprächen über „Gott“ hauptſächlich deshalb Gefallen gefunden, weil ſie ſympathiſch auf Spinoza eingingen[2]). Und ſo mögen Einwirkungen auch ſpäter noch, ihm unbewußt dort mittätig geweſen ſein, wo er von Kant's Anſchauungen differirte.

Eines der merkwürdigſten Beiſpiele für das Schwanken Schiller's zwiſchen einem rein geiſtigen und einem harmoniſchen geiſtig-ſinnlichen Ideal liefert ſein tiefſtes und größtes Gedicht „Das Ideal und das Leben“. Einleitung und Schluß kontraſtiren hier offenbar mit der Hauptmaſſe des Gedichts. In der Behandlung des Hauptthemas wird die rein geiſtige, ſinnenfeindliche Auffaſſung mit vollem Pathos der Überzeugung vertreten; die Seele iſt „aus dem himmliſchen Gefild“ zu dem „traurigen Sarkophage“ der Leiblichkeit herabgeſtiegen und ſie hat alles zu thun, um ſich vor deren Einfluſſe zu ſchützen, zumal vor dem Genuſſe ſich zu bewahren.

„Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterſcheinung iſt entfloh'n!“

---

[1]) So Uberweg, Schiller als Hiſtoriker und Philoſoph p. 85. In Beurteilung der Jugendſchriften Schiller's iſt dieſes Werk dem Buche Tomaſchek's überlegen, mit dem es ſich freilich betreffs der ſpäteren wiſſenſchaftlichen Arbeiten Schiller's nicht meſſen kann. Für „Bewegung und Geiſt“ iſt auch aus dem oben mitgeteilten Stammbuchgedicht an Graß der Vers zu beachten: „Bewegung zum Gedanken zu beleben“.

[2]) An Körner 24. Juli und 8. Auguſt 87.

Aber neben dieſem platoniſchen Ideal zeigen Anfang und Ende ein ganz anderes.

„Zwiſchen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menſchen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.“

Und was hier dem Gotte zugeſprochen wird, das ſoll nach ſeiner Vollendung auch der Menſch empfangen. In den Kreis der Götter tritt Herakles ein, um an ihrem ſeligen Daſein teilzunehmen:

„Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronion's Saal;
Und die Göttin mit den Roſenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal!“

Es iſt bekannt, daß Schiller hier ein zweites Gedicht anſchließen wollte, welches den Zuſtand göttlicher Harmonie unter dem Bilde der Vermählung des Herkules mit Hebe ſchildern, auf die „Elegie“ die „Idylle“ folgen laſſen ſollte. Nur als eine Vorſtufe, als eine Art der Selbſterziehung erſcheint alſo hier das naturfeindliche Streben nach einem abſtrakten, körperloſen Ideal, welches in manchen Verſen desſelben Gedichtes aber ſchon als das höchſte geprieſen wird.

In anderer Weiſe zeigt das Schwanken zwiſchen verſchiedenartigen Maßſtäben der Aufſatz über „Anmut und Würde“ (1793), der noch eine frühere Stufe in dem Denken Schiller's bezeichnet, der Göthe gegen deſſen Reflexionen ſo ungünſtig geſtimmt hatte, bis dieſer ſich in der Schätzung der „Briefe“ mit Schiller zuſammenfand. In dieſer Schrift iſt der Gegenſatz zwiſchen den beiden Begriffen, welche der Titel nennt, ſehr eindrucksvoll entwickelt: Anmut als Schönheit der Bewegung, die durch freien Willen hervorgerufen dennoch ſich gemäß eigenem Wunſche in den Schranken der Naturſchönheit hält, Würde als Ausdruck erhabener Geſinnung, welche ſich nicht in dem Anſchmiegen an das natürlich Gegebene, ſondern in der Beherrſchung desſelben durch entſchiedene Willens-

tat zeigt; eine Gegenüberstellung, die schon auf die später auftretenden Begriffe „schmelzende“ und „energische“ Schönheit hinweist, und andererseits auf die von Burke nnd Kant durchgeführte Zusammenstellung des Schönen und Erhabenen sich stützt. Ganz unglücklich und geradezu von Hilflosigkeit zeugend ist aber der Versuch, die Anmut, die Schönheit der Bewegung der willensfreien Persönlichkeit in eine Beziehung zu deren Sittlichkeit zu setzen. Da es in Schiller's Interesse liegt, eine solche Beziehung zu statuieren und er doch nicht die eine Eigenschaft von der andern abhängig machen will [1]), so gelangt er dazu eine Art prästabilierter Harmonie zwischen beiden anzunehmen, so daß er die Schönheit des Menschen nicht aus seinem moralischen Charakter fließen, aber mit dessen Ausdruck tatsächlich zusammenfallen läßt. „Die architektonische Schönheit des Menschen ist der sinnliche Ausdruck eines Vernunftbegriffs“; aber sie trifft mit ihm nur tatsächlich „glücklicherweise“ zusammen. Es ist dieser Gedanke vermutlich eine unglückliche Weiterführung der Kantischen Vorstellung „von der Schönheit als einem Symbol der Sittlichkeit“, wobei der von Kant streng gewahrte subjektive Charakter einer solchen Symbolisierung einem angeblichen tatsächlichen Verhältnis hat weichen müssen.

Wenn indes die selbstständig gewonnenen Anschauungen Schiller's von dem absoluten Werte schöner Menschlichkeit an verschiedenen Orten getrübt, von ihm selbst eingeschränkt erscheinen, so ist daran zum großen Teile wohl eine Überlieferung schuld, von der er sich nicht befreit hat, die Annahme zweier gleichstehender ästhetischer Begriffe: des Schönen und des Erhabenen. Sobald man das Erhabene vom ästhetischen Standpunkte nicht als Unterart des Schönen, nämlich als eine nicht nur durch bestimmte Formen, sondern auch durch Größe oder Masse ausgezeichnete und wirkende

[1]) Hieran hat sich die oben erwähnte Kritik Lotze's geknüpft, welcher Schiller vorwirft, nicht bis zur Bestimmung des Schönen durch einen entsprechenden sittlichen Gehalt vorgedrungen zu sein.

Eigentümlichkeit beurteilt, ſo iſt eine einheitliche und klare Äſthetik nicht möglich. So gut wie das Erhabene, könnte man auch das Niedliche, welches durch ſeine Kleinheit auffällt und anzieht, als ein Geſondertes dem Schönen gegenüberſtellen. Daß die äſthetiſche Wirkung des Erhabenen auf Quantität beruht, wird ja freilich auch von Kant und Schiller durchaus nicht überſehen; es miſchen ſich aber bei Schiller beſtändig ethiſche Erwägungen gerade in die Beſtimmung dieſes Begriffes ein, und erweiſen ihn dadurch geradezu als ſtörendes, gährungbildendes Ingrediens in dem geklärten und geformten äſthetiſchen Gedankenreichtum Schiller's. Für den, welcher Schiller's Geſamtperſönlichkeit betrachtet, iſt vielleicht auch eine andere Beurteilung möglich, für uns iſt es nach der Aufgabe, die wir uns geſtellt, notwendig, den Standpunkt ſicher und feſt in dem Gedankenkreiſe der „Briefe", in ihrer conſequenten Ausgeſtaltung des äſthetiſchen Prinzips zu nehmen; denn ſie ſind Schiller's reflektierendes Hauptwerk jener Epoche, ihre Ideen ſind für Göthe und die anderen Glieder jenes Bundes maßgebend, ſie ſind das grundlegende Geſetzbuch jener gemeinſamen Tätigkeit geworden.

Zweites Kapitel.

Der Erweis äſthetiſcher Bildung in der äſthetiſchen Naturbetrachtung.

Wenn der Begriff des Schönen ein von der menſchlichen Erſcheinung abſtrahierter iſt und zwar der Ausdruck eines Zuſtandes, in dem ſich die ſinnlichen und ſittlichen Kräfte des Menſchen im Gleichgewicht halten, ſo iſt es klar, daß dieſer Begriff tatſächlich

auf die außermenſchliche Natur nicht angewandt werden kann. Geſchieht es dennoch, ſo findet eine Übertragung ſtatt; vermöge der ihm innewohnenden Phantaſiekraft vermenſchlicht der Menſch ſich die Natur, um ihr dann jenes nur dem Menſchen in Wirklichkeit zukommende Prädikat beizulegen. Schiller bezeichnet dieſe Tätigkeit mit dem Ausdrucke: „Der Natur Freiheit leihen"; als das Weſentliche alſo erſcheint ihm, daß die Natur, die der Verſtand „knechtiſch dem Geſetz der Schwere" folgen läßt, als frei betrachtet werde. Die Fähigkeit dieſer Betrachtung iſt ihm eines der hauptſächlichſten Kennzeichen äſthetiſcher Bildung.

In dem Briefwechſel mit Körner finden wir dieſen Gedanken hauptſächlich entwickelt, jedoch ſo, daß Schiller anfänglich, nach einem objektiven Maßſtab des Schönen noch ſuchend in den Gegenſtänden ſelbſt die Urſachen finden will, die uns dazu bewegen, ſie als „frei" zu beurteilen, während er ſpäter immer mehr das Schwergewicht auf den Willen der urteilenden Perſon legt. Indes will Schiller auch zu Anfang das objektive Schöne nicht wie Baumgarten, Mendelsſohn und „die ganze Schar der Vollkommenheitsmänner" als „rational-objektiv beſtimmen, ſondern ſinnlich-objektiv"; d. h. eben bedingt durch ſinnlich wahrnehmbare Merkmale [1]). Aber auch die Forſchung nach dieſer ſinnlich-objektiven Seite hin verliert für ihn bald das Intereſſe. Schon in dem folgenden Briefe [2]) giebt er eine Auseinanderſetzung, die darin gipfelt: Schönheit ſei Freiheit in der Erſcheinung, oder Analogie einer Erſcheinung mit der Form des reinen Willens; Beurteilung nichtfreier Wirkungen nach der Form des reinen Willens ſei äſthetiſch. Hier wird alſo das Äſthetiſche ſchon ausdrücklich als Eigenſchaft einer beſtimmten Beurteilungsweiſe, alſo rein ſubjektiv beſtimmt. Körner findet mit Recht dieſe Erklärungsweiſe für den

[1]) An Körner 25. Januar 1793.

[2]) 8. Februar.

Freund des Kantiſcheu Syſtems ſehr befriedigend; er ſelbſt aber kann ſich an ihr nicht genügen laſſen, ſondern erſchöpft ſich in Verſuchen einer objektiven Beſtimmung des Schönen, die ein ſpäteres Kapitel näher zu erklären haben wird. Um ſeinetwillen hat auch Schiller auf dieſem Wege einiges zu finden geſucht; er gelangt zu dem Satze: ſchön ſei eine Form, die keine Erklärung fordere, deren Grund wir in ihr ſelbſt finden, die ſich ohne Begriff erkläre[1]). Aber wer wird verkennen, daß mit ſolchen Sätzen das Gebiet des Subjektiven nicht verlaſſen wird; denn nicht die Form kann eine Erklärung „fordern", ſondern wir fordern ſie oder fordern ſie nicht; wir tragen den Begriff zum Zwecke der Erklärung hinzu oder wir unterlaſſeu es. Das ganze Intereſſe Schiller's ruht daher auch nicht auf dieſen Sätzen[2]), ſondern auf der Unterſuchung des äſthetiſch urteilenden Individuums; hier bricht die Kraft ſeiner gewaltigen Natur ungehemmt durch, und erhebt die äſthetiſche Forderung auf eine Höhe mit den von Kant aufgerichteten Forderungen des autonomen ſittlichen Gewiſſens. „Es iſt gewiß von einem ſterblichen Menſchen kein größeres Wort noch geſprochen worden, als dieſes Kant'ſche, was zugleich der Inhalt ſeiner ganzen Philoſophie iſt: Beſtimme dich aus dir ſelbſt; ſowie das in der theoretiſchen Philoſophie: Die Natur ſteht unter dem Verſtandesgeſetze. Dieſe große Idee der Selbſtbeſtimmung ſtrahlt uns aus gewiſſen Erſcheinungen der Natur zurück, und dieſe nennen

[1]) 18. Februar.

[2]) Hettner hat in ſeiner ausführlichen Betrachtung von Schiller's äſthetiſchen Arbeiten geirrt, wenn er als das Weſentlichſte die Ausfüllung der von Kant offen gelaſſenen „Lücke", die Feſtſtellung des Grundbegriffs der Schönheit bezeichnet. Dieſer Irrtum rührt daher, daß er nur Schiller's Schriften und Briefe bis zum Februar 93 zur Grundlage ſeines Urteils nimmt, während thatſächlich Schiller's äſthetiſche Anſchauung erſt im Winter 93,94 während des Aufenthalts in Württemberg die entſcheidende Formulierung gefunden hat. Hettner überſieht dieſe Wendung nicht, aber er verfährt ſo, als hätte Schiller's Gedankenarbeit ſeit derſelben nur für ethiſche Probleme Bedeutung.

wir Schönheit.“ Sie ſtrahlt uns zurück, d. h. ſie kehrt zu uns wieder, wenn wir ſie erſt in die Dinge hineingeſehen haben. Schiller weiß es ſehr wohl und ſpricht es in demſelben Briefe aus, daß wir nichts in der Natur als durch ſich ſelbſt beſtimmt erkennen, ſobald wir darüber reflektieren; aber es kann uns ſelbſtbeſtimmt, „regelfrei“, „autonom“ erſcheinen, ſobald wir im Stande ſind, es ſo zu ſehen. „Eine Regel, ein Zweck“ kann nie erſcheinen, ſagt Schiller, „denn es ſind Begriffe und keine Anſchauungen.“ Es handelt ſich alſo darum, zu reiner Anſchauung zu gelangen; jede Mitwirkung der Reflexion auszuſchließen, um die äſthetiſche Betrachtung zu gewinnen. Es ergiebt ſich daraus die intereſſante Folgerung, daß die äſthetiſche Betrachtung zugleich die wahrſte iſt, indem ſie in die Wahrnehmung nicht das mindeſte fremde Element hereinträgt und ſie nichts anderes ſein läßt als Wahrnehmung. Schiller, der gegen die Wolffiſche Wiſſenſchaft und ihre Neigung, die eigenen Zweckbegriffe in den Dingen wiederzufinden, ſo tiefgewurzelten Abſcheu hegte, würde mit der rein empiriſchen Richtung der Gegenwart, die nach Überwindung der materialiſtiſchen Dogmen nur die tatſächlichen Vorgänge beobachten will, ſich ſehr wohl verſtändigt haben. Zugleich aber ſagt ſeine Forderung auch dem Kunſtliebhaber nichts anderes als was jeder Kenner dem Lernenden zuerſt einzuprägen pflegt: Lerne vor allen Dingen ſehen, was die Meiſten, von der Laſt ihrer Urteile und Vorurteile erdrückt, nicht verſtehen! Aber freilich iſt dies nur die eine Seite der Sache. Dies heißt noch nicht mehr, als den Vorgängen, die wir beobachten, die Freiheit laſſen, die ſie ohne Zuthun unſerer Reflexion ſchon haben; es heißt noch nicht ihnen Freiheit leihen. Denn die Freiheit in Schiller's Sinne umfaßt nicht nur den negativen Begriff des „Nichtvonaußenbeſtimmtſeins“, ſondern auch den poſitiven des „Von innen“ d. h. durchſichſelbſtbeſtimmtſeins.“ [1]) Dieſer

[1]) 23. Februar.

der keinem Naturweſen, ſondern nur dem Überſinnlichen zukommt, wird durch den Menſchen der wahrgenommenen Natur beigelegt, und ſo eine Analogie zwiſchen einer Naturerſcheinung und Form des reinen Willens oder der Freiheit geſchaffen; dieſe Analogie iſt die Schönheit, die wir an einem Natureindruck bewundern; „Schönheit iſt Freiheit in der Erſcheinung.“ [1]) Inſofern die Erſcheinung ſich in dieſer Art gemäß unſerem Willen beſtimmt, braucht Schiller, beſonders in ſpäteren Schriften auch gerne die Bezeichnung des Scheines, der ſich von dem Menſchen als vorſtellendem Subjekt herſchreibe. [2]) Leider hat ſich aber Schiller's Terminologie auch hier nicht ſo weit gefeſtigt, daß er die naheliegende Unterſcheidung folgerecht bewahrt hätte, unter Erſcheinung ſtets das bloße Sinnesbild, unter Schein jene ſelbſttätige Zufügung des Menſchen zu verſtehen. — Worin beſteht nun jene Freiheit, jenes Voninnenbeſtimmtſein, welche die äſthetiſche Auffaſſung der Natur beilegt, oder richtiger: wie beſchaffen iſt der Eindruck, der dieſer Auffaſſung entſpricht? — Es iſt ein Form-Eindruck, die Wahrnehmung einer durch keinen materielleu Zwang und durch keine Zweckbeſtimmung gebildeten lebensvollen Form. Wir müſſen uns hier des im vorigen Abſchnitt Dargelegten erinnern, daß Schiller unter den beiden dem Menſchen eigentümlichen Trieben denjenigen, welcher der Freiheit nachſtrebt, als den Formtrieb bezeichnet, d. h. als den, der von dem Stofflichen, Vergänglichen abgelöſt ſich dem Ewigen, Vernunftmäßigen zuwendet. Die Betrachtung eines Gegenſtandes als belebter Form iſt die ihm Freiheit gebende, die äſthetiſche. Dieſe Betrachtung dem Menſchen zur Pflicht zu machen, darin wurde Schiller immer entſchiedener; in dieſem Gedanken verfaßte er die Briefe über äſthetiſche Erziehung. Ich kann nicht umedhin, ſchon in der Einleitung angeführten

[1]) 8. Februar. Bezüglich des Ausdruckes „Analogie“ vergl. auch aus den „Zerſtreuten Betrachtungen“ den Satz, daß das Schöne durch vernunftähnliche Form“ auf uns wirke.

[2]) Uber die äſthetiſche Erziehung 26. Brief.

grundlegenden Ausſpruch gegenüber Körner hier nochmals, und ausführlicher wiederzugeben. „Die Erfahrung ſtellt eigentlich die Idee des Schönen gar nicht dar, oder vielmehr das, was man gewöhnlich als ſchön empfindet, iſt gar nicht das Schöne. Das Schöne iſt kein Erfahrungsbegriff, ſondern vielmehr ein Imperativ. Es iſt gewiß objektiv, aber bloß als eine notwendige Aufgabe für die ſinnliche vernünftige Natur; in der wirklichen Erfahrung aber bleibt ſie gewöhnlich unerfüllt, und ein Objekt mag noch ſo ſchön ſein, ſo ſo macht es entweder der vorgreifende Verſtand augenblicklich zu einem vollkommenen, oder der vorgreifende Sinn zu einem bloß angenehmen. Es iſt etwas völlig Subjektives, ob wir das Schöne als ſchön empfinden; aber objektiv ſollte es ſo ſein.“ [1])

Warum ſollte es ſo ſein? fragen wir unwillkürlich. Was iſt der Grund, eine derartige äſthetiſche Pflicht, wie Körner in ſeinem Antwortbrief ſich ausdrückt, zu ſtatuieren? — Zunächſt was jenes Stadium der reinen Anſchauung betrifft, liegt der Vorzug, das Ideelle in dem Verzicht auf jede praktiſche, Nutzen fordernde Betrachtung. Die äſthetiſche Anſchauung enthält, nach Kants Ausdruck, ein intereſſeloſes Wohlgefallen, [2]) ſie bedeutet daher eine Entäußerung von den ſinnlichen Trieben, von jedem egoiſtiſchen Wollen. So lange der Menſch noch ein Wilder iſt, genießt er bloß mit den Sinnen des Gefühls, denen die Sinne des Scheins in dieſer Periode bloß dienen. Er erhebt ſich entweder gar nicht zum Sehen, oder er befriedigt ſich doch nicht mit demſelben. Sobald er anfängt mit dem Auge zu genießen, und das Sehen für ihn einen ſelbſtſtändigen Wert erlangt, ſo iſt er auch ſchon äſthetiſch frei und der Spieltrieb hat ſich entfaltet. [3]) Mit dieſem „ſelbſtändigen Wert“ des Sehens (oder Hörens) ſteht aber nun

[1]) An Körner, 25. Oktober 1794.

[2]) Hieran erinnert Schiller beſonders in der älteren Faſſung der äſthetiſchen Briefe.

[3]) Über äſthetiſche Erziehung. 26. Brief.

jene fernere Stufe, die Betrachtung des Dinges als bloßer Form im engſten untrennbaren Zuſammenhang. Denn nur für den, der dieſer Betrachtung fähig iſt, der den Stoff vergeſſen und der Form ſich freuen kann, iſt das bloße Sehen von Wert. Für den andern kann es nur einen ſekundären Wert haben, um die Freude an andersartigem Genuß, am Beſitz, an der Ausnutzung zu ſteigern, nicht aber eine ſelbſtändige Befriedigung ihm verleihen. Je mehr ſich dagegen jene ſelbſtloſe Empfindung, die nicht nach Beſitz ſtrebt, in dem Menſchen entwickelt hat, um ſo mehr Eindrücke von Gegenſtänden und Vorgängen wird er bloß auf ihren Formcharakter hin rein äſthetiſch aufzufaſſen im Stande ſein.

Für die eigentümliche Betrachtungsweiſe, die Schiller die „Freiheit in der Erſcheinung“ ſo hoch ſchätzen lehrt, ſei hier endlich noch eine höchſt charakteriſtiſche Auslaſſung aus dem Aufſatz „Über das Erhabene“ angeführt. „Wer die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des Verſtandes beleuchtet und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulöſen, der kann ſich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiſer Plan zu regieren ſcheint, und bei weitem in den meiſten Fällen Verdienſt und Glück mit einander im Widerſpruch ſtehn. Er will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirtſchaft geordnet ſei, und vermißt er, wie es nicht wohl anders ſein kann, dieſe Geſetzmäßigkeit, ſo bleibt ihm nichts anderes übrig als von einer künftigen Exiſtenz und von einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene ſchuldig bleibt. Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieſes geſetzloſe Chaos von Erſcheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, ſo gewinnt er von einer anderen Seite reichlich, was er von dieſer verloren giebt. Gerade dieſer gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter dieſem Gedränge von Erſcheinungen, wodurch ſie für den Verſtand, der ſich an dieſe Verbindungsform halten muß, überſteigend und

unbrauchbar werden, macht ſie zu einem deſto treffendern Sinnbild für die reine Vernunft, die eben in dieſer wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigene Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargeſtellt findet. Denn wenn man einer Reihe von Dingen alle Verbindung unter ſich nimmt, ſo hat man den Begriff der Indepenbenz, der mit dem reinen Vernunftbegriff der Freiheit überraſchend zuſammenſtimmt. Unter dieſer Idee der Freiheit, welche ſie aus ihrem eigenen Mittel nimmt, faßt alſo die Vernunft in eine Einheit des Gedankens zuſammen, was der Verſtand in keine Einheit der Erkenntnis verbinden kann, unterwirft ſich durch dieſe Idee das unendliche Spiel der Erſcheinungen und behauptet alſo ihre Macht zugleich über den Verſtand als ſinnlich bedingtes Vermögen. Erinnert man ſich nun, welchen Wert es für ein Vernunftweſen haben muß, ſich ſeiner Indepenbenz von Naturgeſetzen bewußt zu werden, ſo begreift man wie es zugeht, daß Menſchen von erhabener Gemütsſtimmung durch dieſe ihnen dargebotene Idee der Freiheit ſich für allen Fehlſchlag der Erkenntnis für entſchädigt halten können."

Kaum irgendwo hat ſich die eigentümliche Genialität Schiller's ſo rückſichtslos ausgeſprochen wie in dieſem Erguß, der ebenſo ſehr ſeinen Idealismus wie ſeinen Reſpekt vor den Tatſachen kennzeichnet, der es erkennen läßt, wie in wahrhaft künſtleriſcher Auffaſſung ſich idealiſtiſche und realiſtiſche Betrachtung vereinigen. Denn einerſeits ſetzt Schiller das Höchſte und Beſte ſeiner Seele an die Naturbetrachtung und andererſeits ſchützt er doch die Wahrnehmungen, die er empfängt, aufs Entſchiedenſte gegen alle Eingriffe des meiſternden Verſtandes und läßt jede an ihre Statt als eine ſelbſtändige Tatſache gelten. Hiermit öffnete er einer im ächten Wortſinne weit mehr realiſtiſchen Poeſie die Bahn als es die ſogenannten Realiſten unſerer Tage gethan haben, die von einer inferioren materialiſtiſchen Philoſophie ausgehend deren „Naturgeſetze" nachweiſen und ihnen nachſchaffen wollen, und damit nicht dem Realismus, ſondern einem materialiſtiſchen Dogmatismus dienen.

Noch deutlicher aber zeigt ſich die freie Bahn, welche Schiller's Anſchauungen einer realiſtiſchen Poeſie eröffnen, von einem andern Punkte aus. In den angeführten Stellen, die durch viele andere zu vermehren wären, kann der ſcheinbare Widerſpruch nicht unbemerkt bleiben, daß Schiller zwar einerſeits davon redet, daß die Gegenſtände erſt durch unſere Auffaſſung äſthetiſch *werden*, andererſeits aber auch ſchlechthin von äſthetiſchen oder ſchönen Gegenſtänden ſpricht; z. B. in dem Satze: „Ohne eine gewiſſe Stärke der Phantaſie wird der große Gegenſtand gar nicht äſthetiſch; ohne eine gewiſſe Stärke der Vernunft hingegen wird der äſthetiſche nicht erhaben.“ Man könnte nun zunächſt von einer bloßen Nachgiebigkeit gegen den gemeinen Sprachgebrauch reden, wie ja auch der, welcher von der Subjektivität aller Sinneseindrücke überzeugt iſt, ſich doch nicht ſcheuen wird, oft genug von dem Wahrgenommenen als von Realitäten zu reden. Aber eine ausreichende Erklärung würde dies nicht bieten. Ganz aufgehört hat Schiller niemals auch von beſtimmenden Momenten in dem Sinneseindruck ſelbſt zu reden, von welchem unſere äſthetiſche Auffaſſung abhängig iſt. In demſelben Briefe, in dem er das Schöne einen Imperativ nennt, referiert er doch zuſtimmend gewiſſe Aufſtellungen Goethe's über das „was wir ſchön nennen,“ welche einen Unterſchied in den Gegenſtänden konſtituieren. Allein es iſt zu beachten, und geht gerade aus dem Zuſammenhang dieſes Briefes unwiderleglich hervor, daß er in ſolchen Eigenſchaften nur Anläſſe oder Erleichterungsmittel für die äſthetiſche Auffaſſung ſieht, nicht aber unumgängliche oder zwingende Vorbedingungen. Vielmehr wird ſich der höhere Grad äſthetiſcher Bildung gerade darin erweiſen, je weiter man den Kreis der äſthetiſchen Auffaſſung zu ziehen im Stande iſt, je mehr Objekte man der Betrachtung auf die bloße Form hin zu unterziehen vermag, je ferner man über die Grenzen, welche Gewohnheit oder ſubjektives Empfinden der äſthetiſchen Beurteilung ſetzen, hinausſchweifen kann. So erobert der „äſthetiſch erzogene“ und gebildete

Geiſt ein immer größeres Gebiet der künſtleriſchen Auffaſſung und bewährt ſeinen Realismus in der Sicherheit gegenüber jedem Stoffe, jeglicher ihm gleichartigen ſinnlichen Wahrnehmung, die er durch ſeinen Idealismus überwindet. In welcher Weiſe nun dieſe idealiſtiſche Überwindung, die künſtleriſche Verwertung des realiſtiſch aufgefaßten nach Schiller's Anſicht zu geſchehen hat, das werden ſpätere Kapitel klar zu ſtellen haben.

Drittes Kapitel.

Kunſtübung und Kunſtwerk als Mittel äſthetiſcher Bildung.

Der Leitſtern aller äſthetiſchen Unterſuchungen Schiller's iſt die äſthetiſch durchgebildete Menſchlichkeit; alles andere was in ſeinen Gedankengang gezogen werden kann, iſt von untergeordneter Bedeutung. Wenn die Natur nicht mehr als ein Analogon zu der äſthetiſch gebildeten freien Perſönlichkeit gewähren kann, ſo iſt das Kunſtwerk nur ein Mittel, um dieſe Perſönlichkeit herauszubilden, ſei es im eigenen Schaffen ſei es im Genuß fremden Schaffens. Jene Betätigung des „Spieltriebes," jene Vereinigung der an das Sinnliche gebundenen und der nach ideeller Freiheit ſtrebenden Triebe wird im künſtleriſchen Schaffen und Genießen entwickelt. „Die rechte Kunſt iſt nur dieſe, welche den höchſten Genuß verſchafft; der höchſte Genuß aber iſt die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller ſeiner Kräfte." [1])

„Was unſern Sinnen in der unmittelbaren Empfindung

[1]) Vorrede zur „Braut von Meſſina."

ſchmeichelt, das öffnet unſer weiches und bewegliches Gemüt jedem Eindruck, aber macht uns auch in demſelben zur Anſtrengung weniger tüchtig. Was unſere Denkkräfte anſpannt und zu abgezogenen Begriffen einladet, das ſtärkt unſern Geiſt zu jeder Art des Widerſtandes, aber verhärtet ihn auch in demſelben Verhältnis und raubt uns ebenſo viel an Empfänglichkeit, als es uns zu einer größeren Selbſttätigkeit verhilft. . . . Haben wir uns hingegen dem Genuß ächter Schönheit dahingegeben, ſo ſind wir in einem ſolchen Augenblick unſerer leidenden und tätigen Kräfte in gleichem Grad Meiſter, und mit gleicher Leichtigkeit werden wir uns zum Ernſt und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerſtand, zum abſtrakten Denken und zur Anſchauung wenden. Dieſe hohe Gleichmütigkeit und Freiheit des Geiſtes, mit Kraft und Rüſtigkeit verbunden, iſt die Stimmung, in der uns ein echtes Kunſtwerk entlaſſen ſoll, und es gibt keinen ſichereren Probierſtein der wahren äſthetiſchen Güte.“ Dieſe Auseinanderſetzung im zweiundzwanzigſten der äſthetiſchen Briefe iſt grundlegend für die Bedeutung, die Schiller dem Kunſtwerk beilegt, deſſen Aufgabe in einer beſtimmten Wirkung auf die es genießende Perſönlichkeit liegt, und deſſen Vollkommenheit ſich nach dem Grade dieſer Wirkung bemißt. Ausdrücklich aber verwahrt ſich Schiller dagegen als könnte dieſe Wirkung eine ſpezielle, einem gewiſſen Zweck dienende ſein; dies würde ihren äſthetiſchen Charakter geradezu aufheben, der ſich gerade in dem allgemeinen geiſtig befreienden Effekt äußert. Ja, Schiller ſtellt ſogar den apodiktiſchen Satz auf, daß wenn wir nach einem äſthetiſchen Genuß nur zu irgend einer beſondern Empfindungs- oder Handlungsweiſe uns aufgelegt fänden, dies den nicht rein äſthetiſchen Charakter des Genuſſes bezeuge. Freilich ſei in der Wirklichkeit eine abſolut reine äſthetiſche Wirkung nicht anzutreffen; aber das Kunſtwerk ſtehe um ſo höher, je näher ſeine Wirkung dieſem Ideal komme. Jede einzelne Kunſtgattung habe gewiſſe Eigentümlichkeiten, durch welche ſie eine Wirkung ſpezifiſcher

Art hervorzurufen Gefahr laufe; darin aber zeige ſich der vollkommene Styl in jeglicher Kunſt, daß er die ſpezifiſchen Schranken derſelben entferne, ohne doch ihre ſpezifiſchen Vorzüge mit aufzuheben.

Das Entſcheidende aber liege darin, ob der Künſtler jede ſtoffliche Wirkung zu vermeiden wiſſe. „In einem wahrhaft ſchönen Kunſtwerk ſoll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menſchen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfaſſend er auch ſei, wirkt alſo jederzeit einſchränkend auf den Geiſt, und nur von der Form iſt wahre äſthetiſche Freiheit zu erwarten. Darin alſo beſteht das eigentliche Kunſtgeheimnis des Meiſters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je impoſanter, anmaßender, verführeriſcher der Stoff an ſich ſelbſt iſt, je eigenmächtiger derſelbe mit ſeiner Wirkung ſich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt iſt, ſich unmittelbar mit dem Stoff einzulaſſen, deſto triumphierender iſt die Kunſt, welche jenen zurückzwingt und über dieſen die Herrſchaft behauptet". In dieſem Sinne preiſt Schiller an der „Natürlichen Tochter" die „hohe Symbolik," mit der der Stoff behandelt ſei, ſo daß alles Stoffartige vertilgt und Alles nur Glied eines idealen Ganzen ſei.[1]) Mit Entſchiedenheit weiſt Schiller jede belehrende oder beſſernde, aber ebenſo auch jede leidenſchafterregende Kunſtübung zurück; in ihnen würde ſtets der Stoff eine Bedeutung haben, die ihm nicht zukommt. Beſonders die Deutſchen findet Schiller der Gefahr ausgeſetzt ſich der ſtofflichen Wirkung allzuſehr zuzuwenden. „Weil es dem Deutſchen weit natürlicher iſt, ſich zu beſchäftigen und zu beſtimmen, als ſich in Freiheit zu ſetzen, ſo hat man bei ihm immer ſchon etwas äſthetiſches gewonnen, wenn man ihn nur von der Schwere des Stoffs befreit, denn ſeine Natur ſorgt ſchon hinlänglich dafür, daß ſeine Freiheit nicht ganz ohne Kraft und Ge-

[1]) An Humboldt 18. Auguſt 1803.

halt ist.“ [1]) Aber auch der leicht geartete Diderot entgeht diesem Vorwurf nicht: „Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas Anderm dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen notwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand, oder für die moralische Empfindung. Ich glaube, es ist einer von den Vorteilen unserer neueren Philosophie, daß wir eine reine Formel haben, um die subjektive Wirkung des Ästhetischen auszusprechen, ohne seinen Charakter zu zerstören.“ [2]) Wie er selbst aber Kunstwerke auffaßte und auf sich wirken ließ, bezeugen am schönsten die Urteile über Goethe's Werke, die er in jenen Jahren entstehen sah, vor Allem die über „Wilhelm Meister:“ „Ich kann das Gefühl, das mich beim Lesen dieser Schrift, und zwar in zunehmendem Grade je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken, und ich wollte dafür bürgen, daß es dasselbe bei allen Lesern im Ganzen sein muß. Ich erkläre mir dieses Wohlsein von der durchgängig darin herrschenden ruhigen Klarheit, Glätte, Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüt unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung desselben nicht weiter treibt als nötig ist, um ein fröhliches Leben in dem Menschen anzufachen und zu erhalten.“ [3]) „Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die Wahrheit, das schöne Leben, die einfache Fülle, dieses Werks bewegte. Die Bewegung ist zwar noch unruhiger als sie sein wird, wenn ich mich dessen ganz bemächtigt habe, und das wird dann eine wichtige Krise meines Geistes sein; sie ist aber doch der Effekt des Schönen, nur des Schönen, und die Unruhe rührt bloß davon

[1]) An Goethe 2. Febr. 98.
[2]) An dens. 7. Aug. 97.
[3]) AnGoethe 7. Januar 95.

her, weil der Verſtand die Empfindung noch nicht hat einholen können. . . . Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, ſo wirkt es und ſo ſteht es da, und alles, auch das kleinſte Nebenwerk, zeigt die ſchöne Gleichheit des Gemüts, aus welcher alles gefloſſen iſt." [1])

In den tief empfundenen Bekenntniſſen dieſer Worte liegt zugleich ein ſehr beſtimmter Ausdruck der Forderungen, die Schiller an das Kunſtwerk ſtellte. Die „ruhige Klarheit" und ähnliche Bezeichnungen erinnern an Winckelmann, an deſſen in den Werken der Antike gefundene „ruhige Einfalt" und „ſtille Größe." Aber mehr noch iſt es auch hier der Einfluß Kant's, der ſich geltend macht. Mit den Worten „klar und doch unbegreiflich wie die Natur" werden wir auf die Grundgedanken geführt, welche Kant in ſeinen kurzen Ausführungen über „das Kunſtwerk" jeder künftigen Äſthetik geliefert hat, wenn dieſe nicht in Naturalismus oder willkürlichem Idealismus befangen das Problem ignorieren ſtatt löſen will. „Schöne Kunſt iſt eine Kunſt, ſofern ſie zugleich Natur zu ſein ſcheint," [2]) ſo faßt Kant den Inhalt ſeiner Darlegung zuſammen, und führt dies folgendermaßen weiter aus: „An einem Produkte der ſchönen Kunſt muß man ſich bewußt werden, daß es Kunſt ſei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desſelben von allem Zwange willkürlicher Regeln ſo frei ſcheinen, als ob es Produkt der bloßen Natur ſei. . . . . Die Natur war ſchön, wenn ſie zugleich als Kunſt ausſah; und die Kunſt kann nur ſchön genannt werden, wenn wir uns bewußt ſind, ſie ſei Kunſt, und ſie uns doch als Natur ausſieht." Nehmen wir den Begriff der Zweckmäßigkeit aus, den Schiller aus der Äſthetik verbannt hat und der ja auch bei Kant nur als „vorgeſtellte Zweckmäßigkeit" auftritt, ſo hat ſich Schiller dieſe Ausführungen Kant's ganz zu eigen gemacht. Beſonders die letzte Antitheſe von Kunſt und Natur

[1]) An Goethe 2. Juli 96.

[2]) Kritik der Urteilskraft §. 45.

nimmt er in einem Briefe an Körner ausdrücklich auf, und bestimmt sie nur in dem Punkte näher, daß, wenn Kant die Freiheit (welche wir der Natur liehen) auch zu einer Eigenschaft der Kunst gemacht habe, daneben „das Kunstschöne schon an sich selbst die Idee der Technik einschließe“ und somit Freiheit und Technik sich in dem Kunstwerk zusammenfänden; Technik aber ist ihm die Arbeit nach einer Form, welche auf eine Regel deutet. [1]) Über die Art der Form wird bei Betrachtung der einzelnen Kunstgattungen zu handeln sein; hier sei nur darauf hingewiesen, daß Schiller nicht eine absolute Form kannte, sondern es aussprach: „Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden.“ [2]) Sehr entschieden und klar hat sich Schiller in der Vorrede ausgesprochen, welche er der „Braut von Messina“ mitgab. „Eben darum, weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen, auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideelles Gebäude. Wie nun aber die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne real sein — wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ists was wenige fassen.“ Schiller geht dann dazu über, die Gefahren zu schildern, welche auf dem realen Wege und welche auf dem ideellen sich finden. Wer ohne „schaffende Einbildungskraft“ nur am Wirklichen hafte, werde nur die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen; er werde nicht befreiend auf uns wirken, sondern uns peinlich in die gemeine enge Wirklichkeit zurückversetzen. Wer hingegen nur Phantasie, aber keinen Wahrheitssinn besitze, der werde nur durch phantastische und bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, „sich nur in Schaum und Schein bewegen“ und uns nur für den Augenblick unterhalten.

[1]) An Körner 23. Februar 93.

[2]) An denselben 28. Juli 1800.

„Phantaſtiſche Gebilde willkürlich aneinanderreihen, heißt nicht ins Ideale gehen und das Wirkliche nachahmend wiederbringen heißt nicht die Natur darſtellen.“ [1]) Wahre Natur, aber nicht wirkliche Natur, das iſt die Formel, zu der Schiller gelangt. [2]) Die Auswahl, aus dem, was die Natur bietet, erkennt er als notwendige Aufgabe, [3]) und zwar die Auswahl des Einheit Bildenden aus der Maſſe des Zufälligen. Er weiſt den Ausdruck „Idealiſiren“ nicht ab, wohl aber die Bedeutung des „Veredelns.“ Idealiſiren heißt ihm „den Charakter innerer Notwendigkeit ohne Zufälligkeit geben.“ [4]) Eine völlig befriedigende poſitive Vermittlung zwiſchen jenen Antitheſen dürfen wir jedoch bei Schiller nicht erwarten, weil ihm eine Vorbedingung, die zuſammenhängende Naturbetrachtung fehlt; hier trat Goethe ein, der ſich eine beſtimmte Anſchauung von dem Verhältnis des Einzelnen zum Typiſchen in der Natur gebildet hatte, die für die Kunſttheorie ſehr ergiebig und klärend war. Schiller iſt ſich ſelbſt deſſen bewußt, Goethe nachzuſtreben, wenn er in der künſtleriſchen Produktion ſich bemüht, das Allgemeine wieder in den beſonderſten Fall zu verwandeln. —

Wenn ſo Schiller das Kunſtwerk als das Mittel auffaßte, [5]) das Gemüt zu ſeiner reinſten Daſeinsform zu erheben, ſo war er doch nicht der Meinung, daß in ihm das einzige Mittel zu finden ſei oder daß überhaupt ein Jeder eines ſolchen Mittels bedürfe. Glückliche Verhältniſſe wie ſie den Völkern der Antike zu Teil wurden, können ohne Hülfsmittel dieſen Zuſtand der Seele hervorbringen. „Wären Sie als ein Grieche,“ ſchreibt er an Goethe, „ja nur als

---

[1]) Vorrede zur „Braut von Meſſina.“ Wir werden nicht fehl gehn, wenn wir in dem erſten Falle an Kotzebue und Iffland, in dem zweiten an die Romantiker, vor Allem Friedrich Schlegel denken.

[2]) In der Recenſion von Matthiſſon's Gedichten.

[3]) An Goethe 21. Juli 97.

[4]) In der Kritik von Körner's Aufſatz über Muſik. Goedeke XV, 1, 378

[5]) An Goethe 21. Juli 97.

ein Italiener geboren worden, und hätte ſchon von der Wiege an eine auserleſene Natur und eine idealiſierende Kunſt Sie umgeben, ſo wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüſſig gemacht worden. Schon in die erſte Anſchauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren erſten Erfahrungen hätte ſich der große Styl in Ihnen entwickelt.“ [1]) Obgleich dieſe Sätze auf ein ſpezielleres Ziel, die Goetheſche Kunſtübung hinweiſen, dürfen wir ſie nach dem ganzen Zuſammenhang des berühmten, die Summe der Exiſtenz ziehenden Briefes doch zugleich auf Goethes geſamte Sinnesweiſe beziehen. Freilich würde auch Schiller ein ſo müheloſes Einernten der Vorteile einer glücklichen Umgebung nicht jedem zugeſchrieben haben, ſondern ſah auch in ihm ſchon ein Vorrecht des Genie's. Wir dürfen uns hier ſeines Gedichtes: „Das Glück“ erinnern:

„Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt ſchon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöſet,
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!
Ein erhabenes Los, ein göttliches iſt ihm gefallen,
Schon vor des Kampfes Beginn ſind ihm die Schläfe bekränzt.
Ihm iſt, eher es lebte, das volle Leben gerechnet,
Eh' er die Mühe beſtand, hat er die Charis erlangt.“

Ein ſolcher bedarf alſo nicht der Kunſt, um durch ſie ſich erſt mit ſich ſelbſt verſöhnen und zur Harmonie läutern zu laſſen. Allein als wunderbare Ausnahmen als vereinzelte Erweiſungen überirdiſcher Kräfte erſcheinen ſolche Fälle dem Dichter.

Indes müſſen wir zum Schluß dieſes Abſchnittes auch noch darauf hinweiſen, daß die bisher geſchilderte Bedeutung und Wirkung des Kunſtwerks Schiller wohl als die weſentliche, aber nicht als die einzig mögliche erſchien. So ſehr Schiller auch dagegen

[1]) An Goethe 23. Auguſt 94.

eifert, dem Kunſtwerk einen direkten moraliſchen Zweck beizulegen, ſo leugnet er doch nicht, daß es, gerade wenn es nach rein äſthetiſchen Geſetzen ſeine Vollkommenheit erreiche, doch einen indirekten moraliſchen Effekt erzielen könne.[1]) Wir wollen hierbei nicht auf die Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden“ hinweiſen, obgleich ſie gerade auf dieſen Punkt eingeht; denn dieſe Abhandlung iſt vor Schiller's Beeinflußung durch Kant's Kritik der Urteilskraft verfaßt, und widerſpricht in weſentlichen Stücken ganz direkt ſeinen ſpäteren Anſichten. Wohl aber müſſen wir hier den Aufſatz „Über den moraliſchen Nutzen äſthetiſcher Sitten“ herbeiziehen, der zwar nicht von einzelnen Kunſtwerken, ſondern von der künſtleriſchen Geſtaltung des ganzen Lebens handelt. Schiller rühmt hier den ausgebildeten Geſchmack als ein zwar nicht vernunftmäßiges, aber tatſächliches Beförderungsmittel der Sittlichkeit. „Geſetzt nun,“ ſagt er, „daß die ſchöne Kultur ganz und gar nichts dazu beitragen könnte, uns beſſer geſinnt zu machen, ſo macht ſie uns wenigſtens geſchickt, auch ohne eine wahrhaft ſittliche Geſinnung alſo zu handeln, wie eine ſittliche Geſinnung es würde mit ſich gebracht haben. Nun kommt es zwar vor einem moraliſchen Forum ganz und gar nicht auf unſere Handlungen an, als inſofern ſie ein Ausdruck unſerer Geſinnungen ſind: aber vor dem phyſiſchen Forum und im Plane der Natur kommt es gerade umgekehrt, ganz und gar nicht auf unſere Geſinnungen an, als inſofern ſie Handlungen veranlaſſen, durch die der Naturzweck befördert wird.“ Und ſo gelangt Schiller zu dem Satze, daß wir auch um der „phyſiſchen Ordnung“ willen zur Anerkennung der äſthetiſchen Geſetze verpflichtet ſeien.

[1]) Vergleiche bei Kant den Abſchnitt „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit.“

Viertes Kapitel.

Der Künſtler — als Vermittler äſthetiſcher Bildung.

Der Stellung, welche Schiller der Kunſt unter den Äußerungen menſchlichen Lebens einräumt, entſpricht es, wenn er in Bezug auf den Künſtler den Ausſpruch wagt, er ſei der einzige wahre Menſch[1]). Er iſt es, ſowohl durch eine glückliche Anlage als durch eine beſondere Weiſe der Selbſtbildung. Es muß in ſeiner Natur ein richtiges Gleichgewicht zwiſchen Sinnlichkeit und Vernunft gegeben ſein, aus welchem jener von Schiller konſtatirte „Spieltrieb" hervorgehen kann[2]). Wo jene beiden Elemente ungleich vertreten ſind, wird ſich die Folge in einer Einſeitigkeit des Kunſtwerkes zeigen, es wird idealiſtiſch oder realiſtiſch in beſchränkter Bedeutung des Wortes ſein, oder gar in geſteigertem Maße einerſeits phantaſtiſch, andererſeits „knechtiſch und gemein" werden. Indes mit einem ſolchen Gleichgewicht der Anlagen iſt der Dichter noch nicht genügend ausgerüſtet, hiezu iſt vor Allem ein ſtarker Tätigkeitstrieb erforderlich, der Drang zu ſchaffen, zu machen. „Es leben jetzt mehrere ſo weit ausgebildete Menſchen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, die aber nicht im Stande wären auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Sie können nichts machen, ihnen iſt der Weg vom Subjekt zum Objekt verſchloſſen; aber eben dieſer Schritt macht den Poeten."[3])

---

[1]) An Goethe 7. März 95. Allerdings iſt an dieſer Stelle vom Dichter die Rede; wir können aber unbedenklich dafür den Künſtler im Allgemeinen ſubſtituieren, da es ſich um den Gegenſatz philoſophiſcher und nicht reflektierender geiſtiger Beſchäftigung handelt. Wir können es umſomehr als Schiller ſelbſt an einer anderen Stelle (14. Sept. 95) das Poetiſche als in der Gegenwart allen Künſtlern zum Medium dienend bezeichnet.

[2]) Ebenda.

[3]) 27. März 1801.

Welche ſpeziellen Eigenſchaften nächſt jenen für den Dichter von hauptſächlichſtem Werte ſeien, darüber hat Schiller nach augenblicklicher Stimmung und angeſichts verſchiedener Einzelfälle verſchieden geurteilt. Wenn er z. B. in Bezug auf Tieck herbe urteilt, das Gewaltſame und Heftige könne wohl zur Klarheit gelangen, nicht aber könne man durch Leerheit und Hohlheit zum Vortrefflichen aufſteigen, ſo hat er bei Arioſt gern auf Tiefe und Ernſt verzichtet und ſich dafür an der Fläche, an Farbe und Fülle erfreut. In beiden Fällen liegt offenbar kein prinzipielles, ſondern ein Urteil ad hominem vor[1]).

Unter den Betätigungen des Künſtlergenies iſt vor Allem ſein Verhältnis zur Natur im weiteſten Sinne des Wortes bedeutungsvoll. Erfahrung und Erkenntnis ſind zu gewinnen; und wenn der Dilettant ſich mit oberflächlichen Wahrnehmungen begnügt, ſo wird der wahre Künſtler ſich nur an möglichſt vertiefter Kenntnis genügen laſſen. „Er ſtudiert, wenn ihn die Natur zum plaſtiſchen Künſtler ausſtattete, den menſchlichen Bau unter dem Meſſer des Anatomiker's, ſteigt in die unterſte Tiefe, um auf der Oberfläche wahr zu ſein, und fragt bei der ganzen Gattung herum, um dem Individuum ſein Recht zu erweiſen. Er behorcht, wenn er zum Dichter geboren iſt, die Menſchheit in ſeiner eigenen Bruſt, um ihr unendlich wechſelndes Spiel auf der weiten Bühne der Welt zu verſtehen, unterwirft die üppige Phantaſie der Disciplin des Geſchmackes und läßt den nüchternen Verſtand die Ufer ausmeſſen, zwiſchen welchen der Strom der Begeiſterung brauſen ſoll“[2]). Aber er bleibt bei dieſem Fragen und Meſſen nicht ſtehen, ſondern er betrachtet zugleich die Dinge mit einer andersartigen innern Anteilnahme, er legt in ſie eine ſeeliſche Bedeutung, kraft deren die „flachen Erſcheinungen“ eine „unendliche Tiefe“ gewinnen; er betrachtet ſie

[1]) An Körner 27. April 1801; 21 Januar 1802. Vergl. auch die intereſſanten Charakteriſtiken im Briefe an Goethe vom 17. Auguſt 1797.

[2]) „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch ſchöner Formen.“

nicht nur verſtandesmäßig, ſondern menſchlich, und der Gipfel dieſer Betrachtungsweiſe iſt das Poetiſche[1]). Wir finden hier denſelben Grundgedanken wieder, den wir im erſten Kapitel entwickelten: daß die äſthetiſche Betrachtung den Dingen Freiheit leihe, ſie zu menſchlicher Höhe erhebe.

Aber hiemit iſt noch nicht alles geſagt. Eine künſtleriſch-techniſche Behandlung der Stoffe iſt erforderlich, um ſie zu Kunſtwerken zu formen. In dieſer Richtung legte Schiller der reflektierenden Selbſtbeherrſchung, und auch der ſchulmäßigen Erziehung große Wichtigkeit bei. In einem Meinungskampfe zwiſchen Goethe und Meyer ſtellte er ſich auf des Letzteren Seite, der behauptet hatte, ſelbſt das „genialiſch Naive" könne in gewiſſem Sinn durch Schule überliefert werden. Und er ſchloß daran eine allgemeine Betrachtung über die Vorteile, welche die ſchulmäßige Feſtigung gewiſſer Begriffe für die Kunſtübung mit ſich bringen müſſe. Es ſei keine Frage, „daß ſchon viel gewonnen würde, wenn ſich irgendwo ein feſter Punkt fände oder machte, um welchen ſich das Übereinſtimmende verſammelte; wenn in dieſem Vereinigungspunkt feſtgeſetzt würde, was für kanoniſch gelten kann und was verwerflich iſt, und wenn gewiſſe Wahrheiten, die regulativ für die Künſtler ſind, in runden und gediegenen Formen ausgeſprochen und überliefert würden, ſo entſtünden gewiſſe ſymboliſche Bücher für Poeſie und Kunſt, zu denen man ſich bekennen müßte, und ich ſehe nicht ein, warum der Sektengeiſt, der ſich für das Schlechte ſogleich zu regen pflegt, nicht auch für das Gute geweckt werden könnte[2])." Daß es freilich für den Künſtler eine ſchwierige Aufgabe ſei, mit dem Bewußtſein geſetzmäßiger Verpflichtung die natürliche Freiheit ſeines Weſens und Schaffens zu wahren, darüber war Schiller nicht im

[1]) An Goethe 7. Sept. 1797. Der Brief iſt in der Art, wie Schiller Goethe über ſein „ſentimentales" Empfinden beruhigt, eines der ſchönſten Zeugniſſe des gegenſeitigen Verſtändniſſes.

[2]) An Goethe 23. Juli 98.

Unklaren In manchen Aperçu's hat er es ausgesprochen; so in dem Distichon:

„Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft, dieses verachtet den Zaum."

Er hat in späteren Jahren selbst darüber geklagt, daß das klare Bewußtsein von seiner Kunst ihm die Wahl des Gegenstandes. und überhaupt den Entschluß zu poetischer Tätigkeit erschwere[1]). Aber er war sich auch stets bewußt, daß gerade diese Verbindung von Natur und Regel der Tätigkeit des wahren Künstlers eigentümlich sei. Auch in anderer Beziehung wies er gerne nach, wie der Künstler widersprechende Aufgaben lösen müsse. So wird in der Recension von Matthisson's Gedichten die Frage aufgeworfen, wie es möglich sei, daß der Dichter unsere Phantasie in Freiheit belassen und sie in keinen zwingenden Gang einschnüren, trotzdem aber einen bestimmten vorausberechneten Effekt in unserem Gemüt erzielen könne. „Dadurch", antwortet Schiller, „daß er unsrer Einbildungskraft keinen andern Gang vorschreibt, als den sie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eigenen Gesetzen nehmen müßte, daß er seinen Zweck durch Natur erreicht und die äußere Notwendigkeit in eine innere verwandelt. Es findet sich alsdann, daß beide Forderungen einander nicht nur nicht aufheben, sondern vielmehr in sich enthalten, und daß die höchste Freiheit gerade nur durch die höchste Bestimmtheit möglich ist." Dieser mystische Gedanke der Zusammengehörigkeit von Freiheit und Bestimmtheit, der gleich so vielen andern von Schiller aus Kant's Kritik der Urteilskraft entwickelt ist, schlichtet für ihn nun auch den Widerstreit zwischen Regel und Freiheit[2]). Indem die künstlerische Persönlichkeit in sich

[1]) An Körner 13. Mai 1801.

[2]) Es kommen hierbei die § § 56 u. 57 der Kritik der Urteilskraft in Betracht, wo Kant die Antinomie aufzulösen sich bemüht, daß das Geschmacksurteil sich nicht auf bestimmte Begriffe, aber doch auf einen unbestimmten Begriff begründe.

ſelbſt das Kunſtgeſetz aufgenommen hat, indem ſie auf dem Punkte ſteht, „wo ſie das Höchſte von ſich fordern und Objektives mit Subjektivem ihr abſolut in eins zerfließen muß“ [1]), hat ſie nichts weiter zu thun, als ſich ſelbſt gewähren zu laſſen, „das beſte der eigenen Natur in einem Werke zu ſublimieren, um das zugleich freie und geſetzmäßige Kunſtwerk zu ſchaffen“ [2]). Was in Schiller's größtem Gedicht von dem Sittengeſetz geſagt wird, gilt ebenſo für das Kunſtgeſetz:

„Des Geſetzes ſtrenge Feſſel bindet
Nur den Sklavenſinn, der es verſchmäht.“

Die entſcheidende Bedeutung von Schiller's äſthetiſcher Forſchung liegt darin, daß er mit dem Kantiſchen Gedanken von dem ſubjektiven Charakter des Schönen Ernſt machte, aber durchaus nicht den Wert aller Individuen für die Erkenntnis des Schönen, gleich hoch wertete, ſondern aus dem Erkennen und Empfinden des zu innerer Einheit entwickelten und gebildeten Menſchen den Maßſtab des Schönen entnahm.

---

[1]) An Goethe 20. Oktober 97.

[2]) An Goethe 2. Januar 98.

Zweiter Abschnitt.

Schiller's Theorie der Dichtkunst.

Wenn wir nun von Schiller's allgemeiner Kunsttheorie zu seiner speziellen Betrachtung der Poesie übergehen, so können wir uns auf das umfassendste Werk Schiller's über diesen Gegenstand, die Abhandlung über „Naive und sentimentalische Dichtung" zunächst noch nicht beziehen; denn diese Abhandlung setzt den allgemeinen Begriff der Poesie schon voraus und beschäftigt sich nur mit deren besonderen Arten und Formen. Auch die sonstigen Abhandlungen Schiller's fassen mehr nur einzelne Gattungen oder Wirkungsweisen der Poesie ins Auge, und nur aus abgerissenen Äußerungen können wir Schiller's allgemeine Anschauung der Poesie uns vergegenwärtigen. Fast gar nicht hat er sich über das Verhältnis der Poesie zu den anderen Künsten, und über die eigentümliche, sie charakterisierende Aufgabe ausgesprochen. Es scheint, daß hier Lessing's Arbeit im „Laokoon" als unbedingt maßgebend und abschließend gegolten hat[1]); denn wie sich Schiller überhaupt über Lessing's ästhetische Forschung bewundernd geäußert hat[2]), so hat er auch in einzelnen Punkten die Differenzierung der redenden und bildenden Kunst in Lessing'scher Art vollzogen. In den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" konstatiert er, daß dem Dichter ein weitergehender Gebrauch

[1]) In anderen Beziehungen freilich nicht.

[2]) An Goethe 4. Juni 1799.

jener Elemente als dem Maler gestattet sei, da er seine Objekte bloß vor die Phantasie, der Maler sie unmittelbar vor die Sinne bringe, da im ersteren Fall es uns freistünde, wie weit wir uns das abstoßende Bild ausmalen wollen, im letzteren Fall es sich uns gewaltsam aufdränge.

Indes nur wenn man das Dichtwerk abstrakt betrachtet, kann man sagen, daß sich an die Phantasie wende; erwägt man seine konkrete Wirkungsweise, so ergiebt sich, daß es wie jedes Kunstwerk sich an den sinnlichen Menschen wendet, und daß jedes Gedicht seiner wahren Absicht nach, für den Hörer bestimmt ist. Gerade Schiller ist diese Eigentümlichkeit der Dichtkunst stets gegenwärtig gewesen; daß die Dichtkunst Kunst der Rede, der Sprache sei, daß die Sprache der Rohstoff sei, den der Dichter zu bilden habe, davon ist er nicht nur in der Theorie überzeugt, davon zeuget vor Allem die rhetorische Vollendung aller seiner spätern Werke. Daher auch die immer ausschließlicher werdende Vorliebe für den Vers, der eben die Kunstform der Sprache ist. Den „Wallenstein" beginnt er zuerst in Prosa, geht dann aber zur Poesie über und erklärt, es sei ihm unbegreiflich, wie er habe versuchen können, ein Gedicht in Prosa zu schreiben. Den „Wilhelm Meister", den er auf's Rückhaltloseste bewundert hat, kann er einige Jahre später im Vergleich mit „Hermann und Dorothea" nicht mehr rein genießen[1]), weil die Romanform keine poetische Form sei, weil der poetische Geist bei ihr in einem „unreinen Medium" arbeite und der Leser daher nicht völlig von der Wirklichkeit befreit, „in eine göttliche Dichterwelt" versetzt werde. Man mag diese Urteilsweise einseitig und übertrieben finden, — aber man wird nicht leugnen können, daß sie aus einem sichern und klaren Grundprinzip hervorgeht, aus dem Bewußtsein, daß Dichten ein kunstmäßiges Behandeln der Sprache ist. Stand dies einmal fest, war das Gedicht ein

[1]) An Goethe 20. Oktober 97.

Kunſtwerk nicht bloß durch die kunſtmäßige Anordnung des Stoffes oder Gedankenganges, ſondern durch die Sprachbehandlung an ſich, ſo war es für Schiller, dem die Kunſt durchaus geſetzmäßige Tätigkeit war, ſelbſtverſtändlich, daß die Sprache geſetzmäßig zu behandeln ſei; hiebei kam der Reim, der ja mehr ein iſoliertes Effektmittel iſt, weniger in Betracht, als der Rhythmus, der den ganzen Fluß der Sprache in ſeine Ufer zwingt. Daher auch ſeine große Strenge in Sachen des Versbaues[1]). Aber noch andere Vorteile ſchien Schiller die Versform zu gewähren; ſie begünſtigt die Phantaſiewirkung oder vielmehr, ſie nötigt den Dichter, auf die Phantaſiewirkung bedacht zu ſein, ſich nicht mit dem bloß für den Verſtand Befriedigenden genügen zu laſſen, und daher in der Wahl der „Motive", d. h. in der künſtleriſchen Durchbildung des gegebenen Rohſtoffes „poetiſcher" zu werden. Zugleich prägt auch der Rhythmus dem Dichtwerk einen allgemeineren, „rein menſchlichen" (wir würden heute ſagen: „typiſchen") Charakter auf, eine Eigenſchaft des Gedichts, auf die Schiller großes Gewicht legte.[2]) Was innerlich verſchieden iſt, ſoll in einer Form ausgeführt und dadurch zur Einheit erhoben werden. In ähnlichem Sinne hatte Schiller ſchon früher — in der Recenſion von Matthiſſon's Gedichten — an den Dichter die Forderung geſtellt, daß er das Individuelle in ſeiner Empfindungsweiſe möglichſt in ſich ausgelöſcht und „ſich zur Gattung geſteigert" habe. Nur wenn er „als Menſch" überhaupt empfinde, könne er erwarten eine ausgebreitete Wirkung, eine Wirkung auf „die ganze Gattung" zu üben.

Es wäre aber durchaus irrig, wenn man meinen wollte, Schiller habe ſich damit gegen das individuell-charakteriſtiſche erklären

---

[1]) An Goethe 9. Auguſt 99 und an anderen Stellen. Goethe war in dieſer Hinſicht ſorgloſer. Den Reim nahm Schiller übrigens gegen Humboldt in Schutz 1. März 96.

[2]) Alle dieſe Ausführungen in dem Briefe an Goethe vom 24. November 97.

wollen, deſſen Bedeutung er vielmehr oft auf's Entſchiedenſte betont hat. Schiller's Worte ſind überhaupt faſt nie in dem trivialen Sinne zu verſtehen, den oberflächliche Kenntnisnahme zuerſt mit ihnen verbinden möchte. Die Erhebung zum Gattungsmäßigen ſchließt das Individuelle nicht aus, wie wir ja auch im realen Verkehr uns gegenſeitig nicht bloß als „Menſchen", ſondern auch als Individuen erkennen und beurteilen, ja ſogar blos aus dem Individuellen das Gattungsmäßige abſtrahirt haben. Auch die Kunſt kann das „Menſchliche" blos durch Individuelles zeigen aber freilich nur innerhalb beſtimmter Grenzen, welche über das Typiſche, das wir aus der Erfahrung entnommen haben, nicht hinausſchweifen [1]). — Wie Schiller ſpeziell in der bildenden Kunſt das Charakteriſtiſche betont wiſſen wollte, wird an anderer Stelle gezeigt werden. Doch liegen uns auch Äußerungen allgemeiner Art vor. „Mir däucht", ſchreibt er an Goethe, „daß die neueren Analytiker durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzuſondern und in einer gewiſſen Reinheit aufzuſtellen, ihn beinah ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt haben, daß man in der Entgegenſetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende viel zu weit gegangen iſt und eine Abſonderung, die bloß der Philoſoph macht und die bloß von einer Seite ſtatthaft iſt, viel zu grob genommen hat. Wie hat man ſich gequält, die derbe oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man ſich von dem griechiſchen Schönen gebildet hat! Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und ſelbſt das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falſchen Begriffe unzertrennlich geknüpft ſind, aus dem Umlauf zu bringen und wie billig, die Wahrheit in ihrem vollſtändigſten Sinn an ſeine Stelle zu ſetzen!" [2])

---

[1]) Vergl. hierzu den Brief an Goethe 7. Dezember 98.

[2]) An Goethe 7. Juli 97. Vergl. auch An Humboldt 1. Febr. 96.

Man muß ſich nun freilich hüten, aus einer ſolchen, in einem gewiſſen Unmut hingeworfenen Stelle allzuweitgehende Schlüſſe zu ziehen. Gegen eine ſo radikal ſelbſt das Wort „Schönheit“ verwerfende Äußerung laſſen ſich nicht nur viele entgegengeſetzte Ausſprüche, ſondern vor Allem die philoſophiſch-äſthetiſchen Abhandlungen Schiller's, aus ſpäterer Zeit die Vorrede zur „Braut von Meſſina“ anführen. Wir haben jene Stelle nur herangezogen, als ein Gegengewicht gegenüber anderen extremen Ausſprüchen Schiller's, und als einen Beweis dafür, daß die harmoniſche Verbindung verſchiedenartiger Grundelemente, die Schiller annäherungsweiſe in dem Kunſtwerk verwirklicht ſehen wollte, in ſeinem Bewußtſein nicht beſtändig ſich vollzog, ſondern daß der Feuereifer ſeines Geiſtes auch unregelmäßig und ſprunghaft vorwärts eilte und bald dies bald jenes Moment ſtärker betonte. Wo er ſich aber zu ſyſtematiſchem Denken nötigte, verſchwindet dieſe Gewaltſamkeit völlig, und die gleichmäßige Wertung der entſcheidenden gegenſätzlichen Momente iſt das eigentlich charakteriſtiſche ſeiner äſthetiſchen Konſtruktionen; freilich bleibt er ſich dabei der Unmöglichkeit bewußt, in künſtleriſchem Schaffen eine gewiſſe Einſeitigkeit, ſei es in dieſer, ſei es in jener Richtung, zu vermeiden. Aus dieſer Erkenntnis verſchiedenartiger, relativ berechtigter poetiſcher Grundelemente iſt Schiller's Scheidung der Poeſie in „naive“ und „ſentimentaliſche“ entſtanden, welche das Weſentlichſte ſeiner litterarhiſtoriſchen Betrachtungsweiſe enthält, und von unermeßlichem Einfluß auf die deutſche Kritik und Äſthetik geworden iſt. Für den Wert und die innere Geſundheit dieſer Betrachtungsweiſe, ſpricht die Thatſache, daß ſie nicht nur der Abſtraktion, ſondern zugleich der lebendigen gegenſeitigen Berührung zweier ſo verſchiedener Dichterperſönlichkeiten wie Schiller und Goethe ihren Urſprung verdankte. Schiller war zu einer unbedingten Bewunderung von Goethe's „naiver“ Dichtweiſe geführt worden; ſo ſehr, daß er vor dem Erſcheinen Wilhelm Meiſter's den „Reineke Fuchs“ für das beſte poetiſche Produkt, das ſeit ſo

vielen, vielen Jahren in Umlauf gekommen, erklärte; als er sich selbst wieder zur Produktion wandte, fühlte er das Bedürfnis, seine Eigenart gegenüber der Goethe's zu rechtfertigen und zu behaupten; so konstruierte er den Begriff der „sentimentalischen" Dichtung. Andererseits fand Goethe in diesem Begriffe die Rechtfertigung poetischer Stimmungen, die er von seinem in Italien gewonnenen klassischen Standpunkte aus nicht hatte billigen können, die er aber auch nicht in sich erstickt hatte; die Faustdichtung war aus sentimentalischem Zwange entsprungen; Schiller selbst war es, der ihn zu ihr zurückführte, und ihn mahnte, durch das Barbarische des Stoffes und das notwendig Barbarische der Behandlung, sich nicht abschrecken zu lassen, der ihm auch als er die Achilleis dichtete, das mahnende Wort zurief: „Ihr schöner Beruf ist, ein Zeitgenosse und Bürger beider Dichterwelten zu sein, und gerade um dieses höhern Vorzugs willen werden Sie keiner ausschließend angehören"[1]). Allein die Reflexion Schiller's ging zunächst doch nur von dem Begriff des „Naiven" aus, des Zustandes, der dem Menschen in der ursprünglichen kindlichen Ungebrochenheit seiner Natur eigentümlich sei, und dem er, bereichert durch alle Ergebnisse der Reflexion, alle Verfeinerungen einer komplizierten Empfindungsweise schließlich in dem Verlangen nach innerer Harmonie wieder zustrebe. Das Genie besitzt diese Harmonie, diese ungetrübte Naivetät, ohne sich um sie zu bemühen. „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keins. Seine Naivheit allein macht es zum Genie. Nur dem Genie ist es gegeben . . . die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen . . . Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes, seine Gefühle sind Gesetz für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen."[2])

---

[1]) An Humboldt 25. Januar 96.

[2]) An Goethe 18. Mai 98.

Aber was in der Gegenwart nur in einzelnen glücklichen Fällen noch zu finden, das meinte Schiller als allgemeine und normale Eigenschaft im griechischen Altertum zu erkennen; freilich nicht in jeder Epoche desselben. Wir müssen uns an dieser Stelle erinnern, daß in der Ästhetik jener Zeit der Begriff der griechischen Antike überhaupt zwei ganz verschiedene Bedeutungen erhält. Denn einerseits wird der Begriff am Homerischen Epos gebildet und die reine Naturwahrheit eines Kunstwerks damit bezeichnet, wie Schiller hier tut; andererseits wird er seit Winckelmann an der griechischen Plastik gebildet und dann als harmonische Gesetzmäßigkeit bestimmt, wie uns das noch oft entgegentreten wird. Wenn nun Schiller das Naive im griechischen Altertum erblickte, so konnte es nur Homer sein, an den er sich hielt. Es ist bekannt genug, wie er den Mangel moderner Natursehnsucht im Homer treffend aus der Natureinheit des Dichters erklärt, und wie er für die stets auf das Einfachste, Nächstliegende gerichtete Empfindungsweise Homer's die Erzählung vom Tausche der Rüstungen zwischen Glaukus und Diomedes verwertet. Auch in der Recension über Matthisson hat sich Schiller über den Mangel reiner Landschaftsdichtung bei den Alten ausgesprochen. „Daß gewisse Zartheiten des Empfindungslebens dem naiven Altertum abgingen, ist in einem Briefe an Humboldt über die „griechische Weiblichkeit" sehr interessant dargelegt[1]). Die Gefahr, welche dem „naiven" Dichter droht, wenn er einen niedrigen Stoff mit seiner Unparteilichkeit oder Harmlosigkeit behandelt, hat Schiller sehr wohl erkannt. Leicht könne sein Werk zur gemeinen Natur herabsinken, wenn er die wirkliche, nicht die wahre Natur nachzubilden unternehme. Selbst Aristophanes, Shakespeare, Molière würden bisweilen durch den Stoff herabgezogen, — und es sei demgegenüber die wichtigste Aufgabe des naiven Dichters selbst wahre, d. h. von

[1]) 17. Dezember 95.

innerem autonomem Geſetz beſtimmte Natur zu ſein, und daher im Stande zu ſein, die „wirkliche“ niedrige Natur in ſeine Sphäre zu heben.[1]).

Allein trotz ſolcher Gefahren oder Schattenſeiten ſah Schiller dennoch in dem naiven Genie und ſeiner Dichtweiſe die eigentliche und am Meiſten berechtigte Vertretung der Poeſie; ſeinen Grundanſchauungen nach konnte es nicht anders ſein; auch ſeine Bewunderung Goethiſcher Dichtung wirkte hiebei mit. „Wie rührt es mich,“ ſchrieb er dem Freunde, „wenn ich denke, daß, was wir ſonſt nur in der weiten Ferne eines begünſtigten Altertums ſuchen und kaum finden, mir in Ihnen ſo nahe iſt. Wundern Sie ſich nicht mehr, wenn es ſo wenige giebt, die Sie zu verſtehen fähig und würdig ſind. Die bewundernswürdige Natur, Wahrheit und Leichtigkeit Ihrer Schilderungen entfernt bei dem gemeinen Volk der Beurteiler allen Gedanken an die Schwierigkeit, an die Größe der Kunſt . . .“[2])

Es galt nun aber gegenüber dieſer Macht des naiven Genie's der eigenen modernen, reflektierenden Natur und ihrem Schaffen auch ihre Stelle zu erobern, und Schiller zögerte nicht, aus ſeinem eigenen Wollen und Können die Beſtimmung der für die Neuzeit charakteriſtiſchen Dichtweiſe zu entnehmen. Ja, indem er ſich bemühte, dieſe zu definieren, zu fixieren, führte ihn ſein Selbſtgefühl ſogar momentan zu einer geringeren Schätzung der antiken, „naiven“ Poeſie. „Es iſt etwas in allen modernen Dichtern, was ſie als moderne mit einander gemein haben, was ganz und gar nicht griechiſcher Art iſt und wodurch ſie große Dinge ausrichten. Es iſt eine Realität[3]) und keine Schranke, und die Neuern haben ſie

[1]) Dieſe Ausführungen finden ſich in dem „Beſchluß der Abhandlung“ u. ſ. w. im 5. Bande der Horen. Man wird leicht erkennen, wie ſie mit den allgemeinen äſthetiſchen Begriffen Schiller's übereinſtimmen.

[2]) 2. Juli 96.

[3]) „Realität“ hier nur im Sinn von „Beſitz,“ nicht im Gegenſatz zu Idealität gebraucht.

vor den Griechen voraus ... Und nun fragt ſich, ſollte der moderne Dichter nicht Recht haben, lieber auf ſeinem, ihm ausſchließend eigenen Gebiet ſich einheimiſch und vollkommen zu machen, als in einer fremden ... ſich von dem Griechen übertreffen zu laſſen? Sollten mit Einem Wort neuere Dichter nicht beſſer tun das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten?" Stolze Worte, auf welche ſich die Romantik und der Byronismus unſeres Jahrhunderts mit Fug und Recht hätten berufen können! Worte, welche über die „Wirklichkeit" ſich mit größerer Kühnheit hinwegſchwingen, als im Intereſſe der eigenen poetiſchen Schöpfungen des Dichters lag! Einzelne Stellen ſeiner ſpäteren Dramen, die etwa nicht als völlig probehaltig, die etwa als brüchiger Beſtandteil erſcheinen der dem Nagen der Zeit anheimfällt, ſolche Stellen ſind aus dieſem Vordrängen einer zu gewaltſamen Subjektivität über das an der Naturwahrheit beſtimmte griechiſche Maß entſtanden. Doch dies nur beiläufig. Überſchwengliche Äußerungen wie jene gegen Humboldt ſind nicht geeignet, Schiller's wahre Meinung über das Verhältnis ſentimentaliſcher zu naiver Dichtung feſtzuſtellen. Wenn er in der großen Abhandlung davon ausgeht, daß Natur das einzige Element der Dichtung ſei, ſo beſtimmt er den Unterſchied beider Dichtungsarten dahin, daß die naive ſie in der Wirklichkeit habe, die ſentimentaliſche aus einer naturwidrigen Wirklichkeit heraus ſie ſuche. Beide ſind gleichberechtigt, indem jede einem beſtimmten tatſächlichen Kulturzuſtand entſpricht, für den der Einzelne nicht verantwortlich iſt. Entſchieden weiſt aber Schiller diejenige Dichtung ab, die der Reflexion entſproſſen weder ſinnliche Anſchauung enthält noch nach ihr ſtrebt, die Poeſie des Witzes, welche er bei Franzoſen wie Voltaire fand und die er auch Wieland ſchuld gab[1]). Für die ſentimentaliſche Poeſie gewann

[1]) An Körner. 1. Mai 97. „Wieland iſt beredt und witzig, aber unter die Poeten kann man ihn kaum mit mehr Recht zählen, als Voltairen und Popen. Er gehört in die löbliche Zeit, wo man die Werke des Witzes und des poetiſchen Genies für Synonyma hielt."

er dann durch die Distinktion der verschiedenen möglichen Absichten des Dichters jene geistvolle Einteilung in Satire, Elegie und Idylle, die sich so hoch über die schulmäßige Nomenklatur erhebt. Die Satire entsteht, wenn der sentimentalische Dichter mehr tadelnd auf die unwahre ihn umgebende Natur den Blick richtet, als strebend auf die zu gewinnende wahre Natur. Die Satire darf nicht moralisieren, sie muß entweder erhaben oder von schöner Heiterkeit sein! Ästhetisch steht die letztere um der gewährten Harmonie willen über der ersteren, wie die Komödie über der Tragödie. Sie verzichtet auf die Nebenwirkung eines gewichtigen Inhalts und will nicht anders als ästhetisch empfunden sein. — Die Elegie entsteht, wenn die Sehnsucht nach dem erstrebten Ideal den Abscheu gegen die umgebende Wirklichkeit überwiegt. Auch hier ist nur jene Sehnsucht rein ästhetisch, die nicht ein spezielles stoffliches Interesse zum Gegenstand hat, dessen Vermissen die Freiheit des dichtenden Gemüts beeinträchtigen würde, nur die Sehnsucht nach dem Ideal, d. h. der verlorenen und in höherer Vollkommenheit wieder zu gewinnenden Natur; die Trauer darf nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fließen; d. h. jeder besondere Anlaß elegischer Stimmung wird nur dadurch poetisch würdig, daß es dem Dichter gelingt ihn in jene allgemeine Sphäre zu erheben, ihn als einen wesentlichen Verlust an innerer Harmonie und Einheit uns darzustellen. — Gelingt endlich dem sentimentalischen Dichter der Gewinn idealer Natur, so entsteht die idyllische Dichtung. Diese kann an sich auch das Werk des naiven Dichters sein[1]), der in dieser Form Zustände darstellt, die von der Kultur unberührt geblieben; aber sie ist das Werk des sentimentalischen Dichters, wenn sie jene einheitliche und harmonische Menschlichkeit nicht als ursprünglichen Zustand, sondern vielmehr als letztes Ziel der vollendeten Kultur hinstellt. Sie kennt nicht den Gegensatz von Wirk-

[1]) Vergl. die Äußerung über „Hermann und Dorothea;“ an Goethe 4. März 97.

lichkeit und Ideal, ſondern vereinigt beide. Die eindruckvollſte Verdeutlichung dieſer Konſtruktion hat Schiller ſelbſt gegeben, als er Humboldt den ſchon früher erwähnten Plan entwickelte, auf ſein Gedicht: „Das Ideal und das Leben“, das er als Elegie bezeichnete, die Idylle folgen zu laſſen, welche unter dem Bilde der Vermählung des Herkules mit Hebe die Gegenſätze jenes Gedichts in den olympiſchen Sphären verſöhnen ſollte. „Denken Sie ſich den Genuß“, ſchrieb er[1]) „in einer poetiſchen Darſtellung alles Sterbliche ausgelöſcht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allem mehr zu ſehen .... Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüt nur erſt ganz frei und von allem Unrat der Wirklichkeit recht rein gewaſchen iſt; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätheriſchen Teil meiner Natur noch auf einmal zuſammen, wenn er auch bei dieſer Gelegenheit rein ſollte aufgebraucht werden.“ Ob eine konſequente und abſolute Ausgeſtaltung deſſen, was Schiller hier vorſchwebt, überhaupt poetiſch möglich iſt, kann bezweifelt werden; jedenfalls aber wäre ſchon jeder Verſuch dieſer Art ein höchſt intereſſantes Denkmal von Schiller's individueller Begabung geweſen, und es iſt ſchmerzlich zu bedauern, daß er dieſen Gedanken nicht ausgeführt hat.

Im Allgemeinen läßt ſich ſagen, daß Schiller, als er dieſe Ausführungen niederſchrieb, die ſentimentaliſche Poeſie höher ſchätzte als wenige Jahre ſpäter. Seine eifrige philoſophiſche Beſchäftigung ließ ihn damals auf den reinen Gedankeninhalt des Gedichts einen beſonderen Wert legen, und es iſt klar, daß die ſentimentaliſche Poeſie leichter als die naive einen ſolchen Gehalt in ſich aufnehmen kann. Ausführlich hat Schiller in einem Briefe an Humboldt entwickelt, wie die ſentimentaliſche Poeſie einem höheren Ziele zuſtrebe als die naive, es aber nie erreichen könne, ja bei völliger

[1]) 30. November 95.

Erreichung aufhören würde[1]) „eine poetiſche Art“ zu ſein, während die naive freilich nur einem niederen Begriffe entſpricht, dieſen aber auch in der Tat verwirklicht. Daß in jeder von beiden Gattungen nur eine Art der Poeſie, der Ausdruck einer unvermeidlichen, nie ganz zu überwindenden Einſeitigkeit zu erkennen ſei, das ſucht er dem Freunde beſonders klar zu legen. Es wäre ja auch ein Unding geweſen, von zwei Dichtungsarten, deren jede unter ihren Vertretern geniale Dichter höchſten Ranges zählt, der einen prinzipiellen Wert vor der andern zuſprechen zu wollen.

Was aber Schiller ſelbſt am Meiſten bewegte und ſeine Betrachtung beider Gattungen am häufigſten beeinflußt, das iſt die Sorge, in beiden Fällen die Poeſie rein zu erhalten, jedes andere als das künſtleriſche Element ihr fern zu halten. Wenn wir ihn die Gefahr der naiven Poeſie in der Hingabe an ein roh ſtoffliches ſinnliches Intereſſe finden ſehen, ſo fand er die Gefahr der ſentimentaliſchen in dem Vergeſſen der menſchlichen Schranken, in dem Mangel tatſächlichen Inhalts, in Verflüchtigung zu vager Schwärmerei. Weder die Erwartung des Realiſten, in der naiven Poeſie vergnügliche Erholung zu finden, noch die des Idealiſten, durch die ſentimentaliſche Dichtung ſittlich belehrt und erhoben zu werden, dürften für den Dichter maßgebend ſein. „Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetiſchen Darſtellungen irgend etwas näher anliegt, als die innere Notwendigkeit und Wahrheit, gebe ich ihn auf.“[2]) So äußerte er ſich über Kritiken, die Goethe's Werke wegen der zu großen Freiheiten in ſexueller Beziehung angriffen. Für ihn hatte der poetiſche Geiſt die Kraft, den gemeinen Stoff der Wirklichkeit „unter ſich zu bringen“ und „durch einen einzigen Schwung, den er ſich ſelbſt giebt“, aus dieſen Banden ſich zu er-

---

[1]) Hierin liegt zugleich das Eingeſtändnis, daß die oben beſprochene „Idylle“ nicht in vollem Maße ausführbar ſei. An Humboldt 25. Dez. 95.

[2]) An Goethe 1. Januar 95.

heben[1]). Dazu war freilich die völlige Freiheit von jedem nicht künſtleriſchen Nebengedanken oder Nebenzweck Vorbedingung; die völlige Reinheit der bloß künſtleriſchen Wirkung wird von Schiller immer auf's Neue gefordert. Dieſe ſchließt aber auch die Überwindung jeder einzelnen Affektwirkung in ſich zu Gunſten der harmoniſchen Stimmung, die das Endergebnis jedes Dichtwerkes wie überhaupt des Kunſtwerkes ſein ſoll. Als Schiller den Tod Mignon's geleſen, da bekennt er, daß zunächſt wohl die Wirkung einer pathetiſchen Rührung eintrete, aber er ſetzt hinzu: „Ich glaube doch, daß es Ihnen gelungen ſein wird, wonach Sie ſtrebten, dieſe pathetiſche Rührung in eine ſchöne aufzulöſen"[2]). Auf's entſchiedenſte erzog er ſich ſelbſt dazu, jedes ſtoffliche oder perſönlich teilnehmende Intereſſe von ſeinem Dichten auszuſchließen, und betrachtet den „Wallenſtein" in dieſer Hinſicht geradezu als ein Lernmittel, im Gegenſatz zu ſeinen früheren, aus leidenſchaftlichem perſönlichem Empfinden geborenen Dramen. „Beinahe möchte ich ſagen", ſchreibt er an Goethe, „das Sujet intereſſiert mich gar nicht, und ich habe nie eine ſolche Kälte für meinen Gegenſtand mit einer ſolchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharakter ſowie die meiſten Nebencharaktere traktiere ich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künſtlers"[3]). Mit eben ſolcher Zufriedenheit äußert er ſich hierüber mehrmals gegen Körner, und wies letzteren geradezu mit Schroffheit zurück, als er durch das Gefühlsintereſſe bewogen, Max Piccolomini eine zu hervorragende Stellung im „Wallenſtein" einräumen wollte. Wer in einem Drama der Held ſei, werde nicht durch das moraliſche Gefühl beſtimmt, ſondern durch die Handlung, die ſich auf ihn beziehe, oder von ihm ausgehe. Der Held einer Tragödie brauche nur ſo viel moraliſchen Gehalt als nötig ſei, um Furcht oder Mitleid zu erregen. „Freilich",

[1]) An denſ. 9. Dez. 96.

[2]) An denſ. 23. Oktob. 96.

[3]) An Goethe 28. Nov. 96.

fährt er fort, „macht man ſchon längſt andere Forderungen an den tragiſchen Dichter, und uns allen iſt es ſchwer, unſere Neigung und Abneigung bei Beurteilung eines Kunſtwerks aus dem Spiel zu laſſen. Daß wir es aber ſollten, und daß es zum Vorteil der Kunſt gereichen würde, wenn wir unſer Subjekt mehr verleugnen könnten, wirſt Du mir eingeſtehen“ [1]).

Mit dieſen Äußerungen über die Reinheit der künſtleriſchen Wirkungen hängen nun andere eng zuſammen, in denen Schiller betont, daß der Ernſt des Gegenſtandes, der Ernſt des Gedankens ſich in dem poetiſchen Werk ſtets zum heiteren Spiel umbilden müßte.

Wir werden hier in den tiefſten Kern der Anſchauungen Schiller's hineingeführt, und müſſen uns jener früheren Ausſprüche erinnern, wo er jede Kunſtübung für eine Äußerung des „Spieltriebes“ erklärte. „Der Menſch iſt nur da Menſch, wo er ſpielt“, hieß es dort, und ebenſo iſt ihm auch der Dichter nur da vollmenſchlicher Dichter, wo er ſpielt. So hat er, der nie eine Komödie geſchrieben, auch den Ausſpruch nicht geſcheut, daß die Komödie an äſthetiſchem Wert über der Tragödie ſtehe [2]). Es erhellt hieraus in überraſchender Weiſe, wie ſo gar nicht Schiller ſeine Normen der eigenen Kunſtübung und natürlichen Neigung, die ihn zur Tragödie zog, entnommen hat, ſondern wie er ſich durch ſeine theoretiſchen Konſtruktionen aus ſeinen Schranken zu erheben ſuchte. In der Komödie ſah er den Dichter los von der Wucht eines ihn bedrückenden oder treibenden gewaltigen Stoffes; er fand ihn frei und unbefangen, eben „ſpielend“ ſeiner Kräfte Meiſter und daher in reinerer äſthetiſcher Tätigkeit begriffen. Nun widerſprach aber eine ſolche Konſequenz der eigenen ethiſch und philoſophiſch intereſſierten Perſönlichkeit Schiller's ſo ſehr, daß er zu eingehenderer

[1]) An Körner 13. Juli 1800.

[2]) Naive und ſentimentale Dichter. Satire.

Betrachtung der Komödie oder überhaupt der vom Tragiſchen losgelöſten Poeſie nicht gelangt iſt, vielmehr ſeine Ausführungen ſich meiſt gerade auf die Aufgabe beziehen, wie ein ernſter, gedankentiefer oder empfindungsſchwerer Stoff mit jenen Forderungen des Spieltriebes zu vereinigen ſei. Hier erſchien ihm nun „Wilhelm Meiſter“ als das muſterhaft gelungene Werk, das er ebendeshalb unter die höchſten poetiſchen Erzeugniſſe ſetzte; „der Ernſt iſt in dieſem Romane nur Spiel, und das Spiel in demſelben der wahre und eigentliche Ernſt“[1]). Nicht dasjenige, was dem pathetiſch geſtimmten oder philoſophiſch voreingenommenen Leſer das Weſentliche dünkt, iſt das Weſentliche, ſondern gerade das Andere. Die tragiſche Wirkung, die Mignon und der Harfner tun, wird überwunden und der Leſer in der geläuterten Stimmung heiterer Harmonie entlaſſen. „Ernſt und Schmerz verſinken durchaus wie ein Schattenſpiel . . . Die ſchmerzhafteſten Schläge, die das Herz bekommt, verlieren ſich ſchnell wieder, ſo ſtark ſie auch gefühlt werden.“ Wie aus einem bänglichen Traum erwacht man . . . „Der Traum flieht zu den andern Schatten, aber ſein Bild bleibt übrig, um in die Gegenwart einen höheren Geiſt, in die Ruhe und Heiterkeit einen poetiſchen Gehalt, eine unendliche Tiefe zu legen.“ Was ſich aus dieſen Ausſprüchen, denen andere anzureihen wären,[2]) Allgemeines entnehmen läßt, iſt der Satz, daß das Ernſte und Gewichtige ſeine wohlberechtigte Stelle in der Poeſie hat, aber nicht um ſeiner ſelbſt willen, ſondern nur als ein Mittel, um zu der ſchließlichen harmoniſchen Geſamtwirkung beizutragen, daß nicht jener Ernſt für den Dichter das Weſentliche iſt, ſondern die „ſpielende“ Kraft, mit der er ihn behandelt und umbildet. Dies iſt nicht Frivolität, weil es auf dem Grunde eines in Schiller nie gebrochenen idealiſtiſchen Optimismus ruht.

---

[1]) An Goethe 28. Juni 96.

[2]) Z. B. an Goethe 13. Mai 98.

Die letzten Ausführungen haben uns bereits zu der Frage geführt, wie Schiller die einzelnen Dichtungsgattungen beurteilte, eine Frage, die uns im weiteren Verlauf dieses Abschnitts beschäftigen muß. Fast ausschließlich hat sich Schiller mit dem gegenseitigen Verhältnis von Epos und Drama, speziell Tragödie beschäftigt, nur selten wird die Komödie, der Roman, die Lyrik erwähnt. Ausführliche Abhandlungen hat er bekanntlich dem Drama gewidmet, doch stammen diese, abgesehen von der Vorrede zur „Braut von Messina" noch aus der vorkantischen Periode. Es ist in ihnen die Erregung des Affectes in einer Weise als Aufgabe der Tragödie behandelt, daß ein unvereinbarer Widerspruch mit den späteren Ansichten Schiller's über die Art ästhetischer Wirkungen vorhanden ist. Späterhin machte es die tiefe philosophische Begründung, die Schiller seinen ästhetischen Sätzen gab, sehr schwierig, von ihnen aus den direkten Übergang zu praktisch brauchbaren Vorschriften für den Dichter zu finden. Er selbst beklagt es, hinsichtlich der Aufstellungen anderer, so auch der seines Freundes Humboldt, daß die Brücke vom Allgemeinen zum Besonderen so schwer zu finden sei. „Der Künstler braucht mehr empirische und spezielle Formen, die eben deswegen für den Philosophen zu eng und zu unrein sind; dagegen dasjenige, was für diesen den gehörigen Gehalt hat und sich zum allgemeinen Gesetze qualifizirt, für den Künstler bei der Ausübung immer hohl und leer erscheinen wird."[1]) Allerdings stammt dieser Ausspruch aus einer Zeit, wo Schiller den theoretischen Studien schon ferner stand; aber auch während des Höhestandes dieser Studien hat er nicht versucht, mit derselben Schärfe mit der er die ideellen Gattungen der Poesie (Satire, Elegie, Idylle) aus dem Allgemeinbegriff derselben ableitete, auch die empirischen Gattungen (Lyrik, Epos, Drama) zu entwickeln. In dieser Hinsicht hat vielmehr Goethe regeren Eifer gezeigt, und Schiller

[1]) An Humboldt 27. Juli 98.

hat auch ausdrücklich[1]) ihm eine beſondere Fähigkeit der Vermittlung zwiſchen Kunſtphiloſophie und Kunſtübung zuerkannt.

Goethe's und Schiller's produktiver Meinungsaustauſch über Epos und Drama fällt beſonders in das Jahr 1797, da Schiller ſich energiſch zum Wallenſtein gewandt hatte, Goethe aber nach Vollendung von „Hermann und Dorothea" nach neuen epiſchen Aufgaben ſuchte. Es iſt natürlich, daß Schiller ſich vorwiegend mit der Theorie des Drama's beſchäftigte, nnd ebenſo natürlich, daß er dabei von dem Grundbuche aller Dramaturgie, von Ariſtoteles Poetik ausging. Ähnlich wie Leſſing fand er in ihr eine läſtige Beſchränkung nur für den, der ihre Lehren äußerlich und buchſtäblich faſſe, oder den, der gar keine Normen dulden wolle. „Jene muß er durch ſeine Liberalität und Geiſt in beſtändige Widerſprüche ſtürzen; denn es iſt ſichtbar, wie viel mehr ihm um das Weſen als um die äußere Form zu thun iſt; und dieſem muß die Strenge fürchterlich ſein, womit er aus der Natur des Gedichts und des Trauerſpiels insbeſondere, ſeine unverrückbare Form ableitet." Dagegen bei freier Aufnahme ſeines vergeiſtigten Inhalts werde er der ſicherſte Leiter und Führer. „Shakeſpeare, ſoviel er gegen ihn wirklich ſündigt, würde weit beſſer mit ihm ausgekommen ſein als die ganze franzöſiſche Tragödie." Man müſſe ſich nur ſtets bewußt bleiben, daß er von der empiriſchen Tragödie, einer reichentwickelten, aber doch national und zeitlich bedingten tragiſchen Dichtung ausgehe, nicht von einem Allgemeinbegriff, daß ſeine „Geſetze" daher unter veränderten Verhältniſſen auch nicht buchſtäbliche Geltung behalten können. Und ſcharf beſtimmt Schiller bei dieſer Gelegenheit, wie überhaupt „Kunſtgeſetze" zu Stande kommen können. „Wenn ſeine Urteile dem Hauptweſen nach, ächte Kunſtgeſetze ſind, ſo haben wir dieſes dem glücklichen Zufall zu danken, daß es damals Kunſtwerke gab, die durch das Factum eine

[1]) In einer Äußerung über die „Propyläen." An Goethe 20. Januar 1802.

Idee realiſirten, oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorſtellig machten."[1]) Aus den Meiſterwerken der Gattung ſelbſt ſind ihre Geſetze abzuleiten.

Aus der eingehenden Bekanntſchaft mit den vorzüglichſten Muſtern der Tragödie erklärt ſich Schiller auch die ſpezifiſche, nach ſeiner Meinung zu weit getriebene Hochſchätzung der Tragödie bei Ariſtoteles. Er ſelbſt iſt geneigt, dem Epos den Vorzug zu geben,[2]) natürlich nicht in der Theorie, wo ja keine Dichtungsgattung als ſolche den Vorrang vor der anderen beanſpruchen kann, wohl aber in Folge der naheliegenden, ſchwervermeidlichen Gefahren, denen die Tragödie ausgeſetzt ſei. Wie er die Komödie um der größeren inneren Freiheit und natürlichen Harmonie willen vorzog, ſo das Epos, um der größeren Wichtigkeit, die es der Darſtellung des realen Lebens beilegt. Die Natur der Tragödie, die zur verſtandesmäßigen, exakten Löſung eines Problems im Geiſtes- oder Gemütsleben hinneigt, die den Hörer zu einem beſtimmten Ziel, wenn auch nicht in äſthetiſcher ſo doch in verſtandesmäßiger Hinſicht hinzuführen ſucht, ſchien ihm die bedenkliche Gefahr einer allzu unkörperlichen, die Harmonie des Phyſiſchen und Geiſtigen nicht erreichenden Dichtweiſe mit ſich zu bringen. Aus dieſem Geſichtspunkte gewannen für ihn die gewaltigen Maſſeneffekte, die er im Wallenſtein, in der Jungfrau, im Tell, im Demetrius ſo grandios handhabte, eine mehr als praktiſch-inferiore, eine wahrhaft künſtleriſch begründete Bedeutung; dem Kritiker, der an Goethes Iphigenie tadelte, daß an ihr zu wenig zu ſehen ſei, war es auch als Dichter wirklicher Ernſt mit dem Satz, daß die Kunſt durch ſinnliche Mittel wirken ſoll. — Aber wieviel ſtand wiederum in ſeiner eigenen Natur der unbedingten Anerkennung dieſes Satzes entgegen! Der Philoſoph und der Künſtler in ihm ſtritten um jedes dramatiſche Werk einen erbitterten Kampf, und die Fülle im Ausdruck des Gedanken-

[1]) An Goethe 5. Mai 97.

[2]) Das Folgende in zahlreichen Briefen an Goethe 1797 und 98.

inhalts war ihm innerſtes Bedürfnis. „Ich glaube ſelbſt,“ ſchrieb er an den zu theatraliſcher Wirkung mahnenden Goethe, „daß unſere Dramen nur kraftvolle und treffend gezeichnete Skizzen ſein ſollten, aber dazu gehörte dann freilich eine ganz andere Fülle der Erfindung, um die ſinnlichen Kräfte ununterbrochen zu reizen und zu beſchäftigen. Mir möchte dieſes Problem ſchwerer zu löſen ſein als einem andern; denn ohne eine gewiſſe Innigkeit vermag ich nichts, und dieſe hält mich gewöhnlich bei meinem Gegenſtande feſter als billig iſt.“ Und an anderer Stelle: „Ich gebe Ihnen vollkommen Recht, daß ich mich bei meinen Stücken mehr auf das Dramatiſchwirkende concentriren ſollte. Dieſes iſt überhaupt, ohne alle Rückſicht auf Theater und Publikum, eine poetiſche Forderung, aber auch nur inſofern es eine ſolche iſt, kann ich mich darum bemühen.“ Er war eben ſtets davon überzeugt, daß jene ſinnlichen Effekte äſthetiſch, nicht phyſiſch, nicht natürlich wirken ſollten, und dieſe Überzeugung trieb ihn dazu, nach der in Manchem vielleicht bedenklichen und niedrigen Maſſenwirkung der „Jungfrau,“ ſich zu dem gemeſſenen und ſtrengen Style der „Braut von Meſſina“ zu wenden, die ja in den ſtreitenden Chören auch wunderbar reiche und eindrucksvolle Bilder, aber doch in einer von dem Wirklichen weit entfernten Zeichnung und Farbengebung bietet.

Er ſchrieb darüber nach der Aufführung an Körner, er habe hier zum erſten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. [1]) Er war ſich bewußt, hier gänzlich mit jener „ſervilen Naturnachahmung“ gebrochen zu haben, welche der ſchlechte Hang des Zeitalters fordere und die der Kunſt Luft und Licht benehme. Und da insbeſondere der Chor ihm hierzu als Mittel gedient hatte und er wußte, daß das Publikum mit ſeinen „proſaiſchen Begriffen von dem Natürlichen“ dieſen am wenigſten faſſen konnte, ſo ſchickte er dem Drucke des Stückes jene ſchon öfters erwähnte Vorrede

[1]) 28. März 1803.

voraus, welche den Chor in so höchst charakteristischer Weise sowohl vom Standpunkte des Ideellen, als des Sinnlichen, rechtfertigt. Der Chor, meint er, reinige die Handlung, bringe Ruhe in sie und erhalte dem Gemüte des Zuschauers die innere Freiheit, welche die tragische Erschütterung ihm zu rauben drohe. Aber er tue das zugleich in einer sinnlich-anschaulichen und reichen Form, die Reflexion, die den modernen Menschen unentbehrlich sei, werde hier zu einem mittätigen dramatischen Organ, ja sogar einer, den Sinnen imponierenden mächtigen Masse. — Mag man nun das Experiment für gelungen halten oder nicht, jedenfalls ist der Chor der Braut von Messina die originellste und charakteristischste Schöpfung des Bühnendichters Schiller, dem der sinnliche, theatralische Effekt ebenso wichtig war, wie der reflektierende Gedankenausdruck. Für das, was in andern seiner Dramen oft unvermittelt nebeneinander steht, hat er hier ein eigentümliches, einheitliches Organ sich geschaffen.

Über die Führung der Handlung und die Gesetze des dramatischen Aufbaus liegen uns leider nur wenige Äußerungen Schiller's vor. Eine der umfassendsten enthält die Frage, die er nach der Vollendung Wallensteins an Goethe richtete, ob er urteile, daß es nun wirklich eine Tragödie sei, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei. [1]) Aber diese Äußerung weist doch nur auf die Punkte hin, die ihm augenblicklich zweifelhaft erschienen, nicht auf die, welche er theoretisch für die wichtigsten hielt. Über die Einheit der Handlung, welche gewiß wichtiger schien, als die der Empfindung, war er in Hinsicht Wallensteins nicht zweifelhaft, wohl aber darüber, ob bei einer so verwickelten Komposition alles befriedigend abgerundet und schließlich eine einheitliche Wirkung er-

[1]) An Goethe 17. März 99.

reicht sei. Mehr prinzipiellen Wert hat die Beistimmung, die er einem Grundsatze des Aristoteles zollt: „Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“ [1]) Hier ist der entscheidende Wert der Handlung für das Drama anerkannt; für besonders glücklich hielt er diejenige Anordnung des Stoffes, bei welcher schon die Exposition ein Teil der Entwickelung ist[2]). Auch für die konsequenteste Ausgestaltung dieser Form, bei der sich schließlich die ganze Handlung in eine Exposition, das heißt in eine „tragische Analysis“ früher geschehener Handlungen umwandelt, hatte er hohe Schätzung, und der „König Ödipus,“ das Muster dieser Gattung, hat ja unzweifelhaft seine Stoffbehandlung in der Braut von Messina bestimmt. Neben den griechischen Tragikern, die er mit Aristoteles als Muster verehrte, war es Shakespeare, in dem er die dramatischen Forderungen erfüllt fand. Seine Beurteilung Richards III ist vorzüglich interessant. Die Art, wie die in den vorhergehenden Stücken angesponnenen Schicksale geendigt werden, die Großartigkeit der Behandlung erfüllen ihn mit Erstaunen, mehr aber noch die Tatsache, daß trotz alles Entsetzlichen dennoch eine rein ästhetische Rührung eintrete, und man gleichsam die reine Form des „tragisch Furchtbaren“ genieße.[3]) Das Wort „Schicksale,“ welches uns hier entgegengetreten ist, wird von Schiller mit Vorliebe in Berichten über dramatische Handlung angewandt; nicht in dem besonderen Sinne der griechischen Poesie, aber doch in prägnanter und eigentümlicher Bedeutung. Selbst „Shakespeares Schatten“ läßt er strafend fragen, woher nehmt ihr denn aber das große, gewaltige Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt!“ Es stand ihm fest, daß die Griechen ihrem Schicksalsglauben ein wertvolles, dramatisches Ingrediens verdankten, welches

[1]) An Goethe 5. Mai 99.

[2]) An dens. 2. Oktober 99.

[3]) An dens. 28. November 97.

als die reale Notwendigkeit, das Gegengewicht zu der idealen Freiheit des menſchlichen Willens bilde, ſo daß aus dem Zuſammenſtoß beider der eigentliche dramatiſche Effekt ſich ergebe. Mit wenigen klaſſiſchen Worten hat er das im Prolog zu Wallenſtein ausgedrückt, wenn er von der Kunſt ſagt: „Sie ſieht den Menſchen in des Lebens Drang und wälzt die größere Hälfte ſeiner Schuld den unglückſeligen Geſtirnen zu.“

Bis zur Ungerechtigkeit ſtreng urteilte er dagegen über die Nachahmer der Griechen, die franzöſiſchen Dramatiker. Bei Corneille fand er nicht nur enorme Fehlerhaftigkeit des dramatiſchen Baues, ſondern auch Armut der Erfindung, Trockenheit und Kälte. [1]) Racine fand er allerdings beſſer, aber doch auch ſchwach und von Voltaire ließ er ſich nur mit Mühe den Mahomet gefallen, den Goethe auf die Bühne brachte. Er fand auch das relative Verdienſt dieſer Stücke eng an eine beſtimmte Manier gebunden, deren Einförmigkeit ihm nur Überdruß erregte. [2]) In den zwei allbekannten Gedichten „An Goethe“ und „Shakeſpeares Schatten,“ hat er ſeine Anſchauung gegen die beiden entgegengeſetzten Forderungen, des „falſchen Regelzwanges“ und der regelloſen Wirklichkeitsdarſtellung verteidigt. Und er hatte das Bewußtſein ſelbſt eine dramatiſche Kunſt geſchaffen zu haben, welche ſeiner Erkenntnis und ſeinem Wollen entſprach. Aber dieſes Bewußtſein minderte ſeine Selbſtkritik nicht, wenige Tage vor ſeinem Tode ſchrieb er an Humboldt: „Noch hoffe ich in meinem poetiſchen Streben keinen Rückſchritt getan zu haben, einen Seitenſchritt vielleicht indem es mir begegnet ſein kann, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. Die Werke des dramatiſchen Dichters werden ſchneller als alle andern von dem Zeitſtrom ergriffen, er kommt ſelbſt wider Willen mit der großen Maſſe in eine vielſeitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt.“

[1]) An Goethe 31. Mai 99.

[2]) An denſ. 15. Oktober 99.

Und ſo wollte er auch ſeine Werke nicht als Muſter zur Nachahmung aufgefaßt wiſſen, ſondern beklagte in demſelben Briefe die unſelige Sucht der Deutſchen, Vorbilder identiſch wiederzubringen. „Solcher Nachahmungen hat auch mein Wallenſtein und meine Braut von Meſſina vielfach hervorgebracht, aber man iſt auch nicht um einen Schritt weiter gefördert.“[1]) Nach ſolchen Äußerungen hatte Humboldt wohl Recht, dem Freunde nachzurufen: „Er wurde der Welt in der vollendetſten Reife ſeiner geiſtigen Kraft entriſſen und hätte noch Unendliches leiſten können. Sein Ziel war ſo geſteckt, daß er nie an einen Endpunkt gelangen konnte, und die immer fortſchreitende Tätigkeit ſeines Geiſtes hätte keinen Stillſtand beſorgen laſſen.“

[1]) An Humboldt 2. April 1805.

Dritter Abſchnitt.

Körner's Urteil und Mitarbeit.

Unter Schiller's anteilnehmenden Genoſſen, verdient Körner an erſter Stelle genannt zu werden, denn als Schiller's frühgewonnener Freund, hat er deſſen äſthetiſche Studien von Anfang an mit eifrigſter Mitarbeit begleitet und trotz ernſtlicher Differenzen, hat die gegenſeitige Förderung bis zuletzt nicht aufgehört. In der Einleitung haben wir dieſes Verhältnis ſchon in ſeinen Hauptzügen ſkizziert. Der entſcheidende Punkt des Gedankenaustauſches beider, liegt in dem Verhältnis zu Kant; anfänglich war es Körner, der ſich längere Zeit vergebens bemühte Schiller zum Studium dieſes Philoſophen zu veranlaſſen; nachdem aber Schiller ſich einmal in die „Kritik der Urteilskraft" vertieft hatte, wurde er ſchnell ein entſchiedenerer und konſequenterer Anhänger des Syſtems als Körner. Körner war eine durchaus kritiſche Natur und durch Kenntniſſe, wie durch Feinheit des Verſtändniſſes, ſowohl auf philoſophiſchem, als poetiſchem Gebiete urteilsfähig. Aber bei aller Schärfe ſeiner Urteile, ließ ein gewiſſer Mangel an entſchloſſener Aktivität ihn weder zu größeren eigenen Produktionen, noch auch zu entſchiedenem Anſchluß an ein feſtausgeprägtes Syſtem gelangen. Gerade Kant's Äſthetik war von deſſen ganzer Philoſophie für Körner anfänglich am wenigſten befriedigend, weil er noch meinte objektive Merkmale des Schönen ſuchen zu müſſen, die er bei Kant nicht fand. „Kant ſpricht bloß von der Wirkung der Schönheit auf das Subjekt. Die Verſchiedenheit ſchöner und häßlicher Objekte, die in

dieſen Objekten ſelbſt liegt und auf welcher dieſe Klaſſifikation beruht, unterſucht er nicht; daß dieſe Unterſuchung fruchtlos ſein würde, behauptet er ohne Beweis und es fragt ſich, ob dieſer Stein der Weiſen nicht noch zu finden wäre.“ [1]) Hierin war nun freilich Kant's Anſicht nicht ihrem eigentlichen Weſen nach wiedergegeben; denn Kant leugnete jene Verſchiedenheit nicht, ſondern ſah nur davon ab, ſie begrifflich zu beſtimmen, weil im Augenblicke dieſes Verſuchs die Vorſtellung des Schönen, welche nur im Gefühl begründet ſei, verſchwinde. Aber in der Art wie Körner nach den objektiven Merkmalen ſuchte, entfernte er ſich allerdings immer weiter von Kant und damit auch von Schiller. Anfänglich glaubte er mit dieſem gemeinſam fortarbeiten zu können, ſo lange Schiller noch an ſeinem „Kallias oder über die Schönheit“ beſchäftigt war; aber je länger deſto mehr verwarf Schiller die „rational-objektive“ Erklärung des Schönen und es konnte ihn nicht befriedigen, wenn Körner ſchöne Gegenſtände nicht mit der Anſchauung, ſondern mit Reflexion auffaßte und ihnen eine herrſchende Kraft des Ganzen zuſchrieb, welche die einzelnen Beſtandteile ſich unterordne und den Eindruck des Schönen hervorrufe. [2]) Sehr richtig erwidert Schiller darauf, daß Körner damit ſich von Baumgarten nicht viel entferne und auf einem Vor-Kantiſchen Standpunkte verharre. [3]) Aber auch Körner hat etwas zu bieten, was Schiller nicht richtig zu ſchätzen wußte. Er findet es bedenklich, daß Schiller nicht nur auf die rational-objektive, ſondern auch auf die ſinnlich-objektive Erklärung der Schönheit, nicht nur auf die Feſtſtellung des Begriffes, ſondern auch auf die der empiriſchen Merkmale verzichtet habe. Und hieran reiht er Gedanken, welche der empiriſchen Betrachtungsweiſe der neueſten Zeit entſprechen und ſeiner Zeit voraus eilen. Es müſſen doch, meint er, beſtimmte Bedingungen

[1]) An Schiller 13. März 91.

[2]) An Schiller 4. Februar 93.

[3]) An Körner 8. Februar 93.

in den Objekten vorhanden sein, welche uns veranlassen, sie als frei zu beurteilen. Und tatsächlich sind ihm solche Bedingungen bekannt. In der Musik, mit der Körner besonders vertraut war, sind es Zahlenverhältnisse, die zu Grunde liegen. Nur wo diese Verhältnisse stattfinden, kommt es uns in den Sinn, einen Klang nach dem Gesichtspunkt der Schönheit zu beurteilen; anderufalls denken wir gar nicht daran. „Vielleicht giebt es," so schließt er seine abgerissenen Bemerkungen, eine ebenso evidente Auflösung gewisser ästhetischer Probleme als der mathematischen." [1]) Auf Schiller konnten diese Ausführungen ebenso wenig Eindruck machen als die früheren spekulativen. Mit vollem Feuer der Begeisterung hatte er die Kant'schen Moralprinzipien ergriffen, mit denen er seine ästhetischen jetzt in engste Verbindung setzte. Diese große Wendung vermochte Körner, dem sie nicht ausdrücklich angezeigt war, nicht zu erkennen, und es traten daher in dem Briefwechsel Dissonanzen auf. „Ich glaube," schreibt Körner, „daß Du mit Kant bei Entwickelung des Begriffs vom Erhabenen die Wirkung auf Menschen mit der Sache selbst verwechselst." [2]) Diese Beobachtung war an sich richtig; nur handelt es sich nicht um eine wirre Verwechslung, sondern um eine absichtliche Vertauschung. Von jetzt an passen daher auch Körner's selbständige Bemerkungen nicht mehr recht zu Schiller's ausführlichen Mitteilungen, beide gehen sich neben einander nach verschiedenen Zielen vorbei; es wird Körner klar, daß er sowohl mit Kant als mit Schiller wohl in vielen Resultaten, aber nicht in Prinzipien übereinstimme; endlich äußert Schiller freimütig, daß er durch Körner's Teilnahmlosigkeit an seinen ihm höchst wertvollen Ergebnissen verletzt sei. Sehr schön ist Körner's Antwort: „Du solltest an mir gewohnt sein, daß ich mich um so mehr zur strengen Kritik aufgefordert fühle, je mehr mich Person,

---

[1]) An Schiller 15. Februar 93.

[2]) An Schiller 25. Nov. 92.

Produkt, Stoff intereſſiert; daß bei jedem, was Du leiſteſt, meine Forderungen an Dich immer höher ſteigen.“ [1]) Es erſcheint nach alledem nicht richtig, wenn Danzel, der bisher am eingehendſten den Briefwechſel dieſer Jahre verfolgt hat (Geſammelte Aufſätze, herausgegeben von Otto Jahn), die Bemerkung macht: hinter dem Aufſchwunge von Schiller's Geiſt, der ſich in ſeinen äſthetiſchen Lehren kund gebe, bleibe Körner auf eine ſehr bemerkbare und faſt beleidigende Weiſe zurück. Es handelt ſich um ganz verſchiedene Wege, die ein jeder ging, die aber beide möglich waren; daß Schiller auf ſeinem weiter gelangte als Körner, daß er unvergängliche Denkmale hinterließ, während Körner ſich mit brieflichen Notizen begnügte, kann nicht verwundern, da Schiller damals ſeine beſte Lebenskraft an dieſe Aufgaben ſetzte, Körner ſie neben ſeinem Amte nur zu eigener Aufklärung in kärglichen Mußeſtunden betrieb. Körner's weitere Gedankentätigkeit zeigt ſich noch vorteilhafter aus ſeinem Briefwechſel mit Wilhelm Humboldt. Durch das Mißverſtändnis mit Schiller wurde er abgeſchreckt in ſeinen Briefen an ihn dieſe Fragen weiter zu behandeln; deſto eifriger tat er dies jetzt gegen Humboldt, mit dem er im Herbſte 1793 zu Dresden anregungsvolle Tage verlebt und einen Austauſch äſthetiſcher Ideen verabredet hatte. Leider ſind Körner's Briefe an ihn nicht mehr aufzufinden; aber ihr Inhalt iſt im Weſentlichen aus Humboldt's ausführlichen Antworten zu rekonſtruieren. Wir entnehmen daraus, daß Körner im Jahre 1794 ſich ausführlicher gegen ihn als gegen Schiller der ausſchließlich den eigenen Ideengang verfolgt, geäußert hat. Er ſtellt ein vollſtändiges Syſtem der Äſthetik auf, indem er Schönheit völlig objektiv zu beſtimmen ſucht. Er beſtrebt ſich die Eigenſchaften zu entwickeln durch welche der ſchöne Gegenſtand gleichſam aus dem Reiche aller übrigen Dinge hervorſpringt und dadurch der Schönheit ihre Unabhängigkeit zu ſichern, und meint

[1]) An Schiller 20. Dezember 93.

geradezu durch ſein Raiſonnement auch denjenigen, dem ein Gegenſtand nicht gefällt, zur Anerkennung deſſen, daß er ſchön ſei, zwingen zu können. Er verſucht, um den Merkmalen des Schönen auf die Spur zu kommen, die allgemeinſten Eigenſchaften aller Dinge als Objekte aufzuzählen und unter dieſen Eigenſchaften das Prinzip der Schönheit zu beſtimmen. Es ſcheint aber, daß er hierbei nicht ſo ſehr ſinnenfällige, empiriſche Eigenſchaften im Auge hatte, als ſolche, die wiederum erſt auf Grund beſtimmter Reflexionen zu konſtatieren ſind. Er gelangt dann ſchließlich dahin, einen Zuſtand des Gleichgewichts zwiſchen der innern Kraft und dem äußern Widerſtande für das Prinzip der Schönheit zu erklären. Im Ganzen entfernte er ſich auch jetzt nicht allzuweit von der Vollkommenheitslehre der Vorgänger und war in Gefahr, die Schönheit, die er unabhängig hinſtellen wollte, doch wiederum von Geſichtspunkten der Zweckmäßigkeit aus zu beurteilen. Er war alſo nicht in der Richtung fortgeſchritten, in der wir die Anfänge einer verdienſtvollen Neuſchöpfung fanden, ſondern auf dem anderen, ſchon ausgetretenen Pfade.

Erſprießlicher waren ſeine Verſuche, die Eigentümlichkeit des ästhetiſchen Urteils nach Maßgabe der Kantiſchen Kategorien zu beſtimmen. Die Kategorie, welche auf die Anſchauung des Schönen anzuwenden ſei, ſei die der Qualität. [1]) Hierüber hatte er ſich ſchon einige Monate früher gegen Schiller geäußert und vermutlich dieſe Äußerungen gegenüber Humboldt nur weiter ausgeführt. Er glaubte, daß aus der Art, wie wir zu Qualitätsurteilen gelangen, der Begriff des Schönen ſich als etwas notwendig zugehöriges ergebe, daß eine Beurteilung des Objekts, welche es nicht mit andern äußern Objekten vergleiche, ſondern nur mit einem innern Objekte, dem Ideal, zu dem Begriff der Schönheit führe. Hierbei blieb der Begriff des Ideals freilich unbeſtimmt, an den ſich die ganze Streit-

[1]) Alles Obige aus den Antworten Humboldt's an Körner 14. Jan. 94 und 28. März 94.

frage über subjektiv und objektiv von neuem entspinnen konnte. Mit erfreulicher Klarheit wies Körner zugleich den Begriff des Erhabenen, der soviel Verwirrung in der Ästhetik angerichtet hatte, ganz aus der Kategorie der Qualität heraus und der der Quantität zu. Es war dies ein wichtiger Schritt zur endgiltigen Befreiung des Schönen. [1])

Mit alledem meinte Körner selbst, nur Einzelnes zu dem gesamten Werk beigetragen zu haben, aber ebenso fand er auch in dem, was Kant, Schiller, Humboldt bisher geleistet, nur einzelne richtige Gedanken [2]). Erst das Erscheinen von Schiller's ästhetischen Briefen überzeugte ihn von der Richtigkeit seines Systems. Jene Schrift wurde für ihn, wie für Goethe und Humboldt das maßgebende Buch. Nur Einzelheiten hatte er daran auszusetzen. Als das Wesentliche erkannte er richtig die Bezeichnung des Zweckes der Kunst als lebendige Gestalt, in der der Stoff- und Formtrieb gleichmäßig befriedigt werde. Interessant ist, wie er sich jetzt über Schiller's subjektive Ästhetik äußert: „Was Du vom ästhetischen Imperativ schreibst, glaube ich recht gut verstanden zu haben und bin vollkommen Deiner Meinung. Eben das Prinzip dieses Imperativs ist es, was wir suchen und die Bildung des Geschmacks ist nichts weiter, als die Anerkennung und Befolgung dieses Imperativs, der ästhetischen Pflicht" [3]).

Auf die speziellern Fragen der Poetik einzugehen, wurde Körner hauptsächlich durch Schiller veranlaßt, der sein Urteil sowohl über seine einzelnen Werke, als auch über seinen Dichterberuf im allgemeinen oftmals zu hören wünschte. Indem Körner dem letztern Wunsche nachkam, lieferte er eine Einteilung der Poesie, welche zu Schiller's „naiver und sentimentalischer Dichtung" ein interessantes Gegenstück bildet. Er teilte die Dichtung in solche, welche auf das

[1]) An Schiller 25. November 93.

[2]) An denselben 25. Mai 94.

[3]) An denselben 7. November 94.

Einzelne und welche auf die Harmonie des Ganzen gerichtet sei. In der Verbindung beider Arten, das heißt, in derjenigen Dichtung, wo die Übereinstimmung aller Teile vorhanden sei, ohne daß doch irgend einem Detail die freie und natürliche Entfaltung beschränkt würde, sah er die Vollendung der Poesie. Der Antike, meinte er, sei diese Vereinigung eigentümlich gewesen; Schiller habe in seinen Erstlingswerken allzusehr die Darstellung des Einzelnen gesucht, jetzt nähere er sich dem Ziele der Harmonie, ohne den Reichtum des Einzelnen aufzuopfern[1]). In dieser Beziehung war ihm besonders Wallenstein's Lager erfreulich und er rühmte das Goethe'sche in der Behandlung; auch die komischen Züge, die ihn im Glauben an Schiller's Begabung für das Lustspiel bestärkten[2]).

Körner war ferner mit Schiller ganz einig in der Beurteilung der Poesie als Kunst der Sprache. Sein feines Gefühl für den Rhythmus hing mit seiner musikalischen Kennerschaft zusammen; das höhere Drama insbesondere wollte er sich nicht ohne den Jambus denken[3]). Aber auch die kunstvolle Behandlung der Sprache an sich war ihm eine Hauptsache; „durch die Pracht des Rhythmus und den Wohlklang der Sprache", schrieb er an Schiller, „wird die unverdorbene Menschennatur ergriffen und in eine festliche Stimmung versetzt. Nun ist sie empfänglich für höhere Gefühle und für jedes Bild der Phantasie"[4]). Nicht minder bedeutend ist die Wirkung auf den Tieferempfindenden: „Wenn wir den Geist des Künstlers verehren, so lieben wir zugleich seine Seele in dem Ton, der in seiner Darstellung herrscht .... in Sprache und Versbau erscheint besonders was ich Seele nenne"[5]). So war er denn auch am meisten befugt über Schiller's Lyrik zu urteilen

[1]) An Schiller 27. September 95.
[2]) An denselben 25. Juni 97.
[3]) An denselben 15. Dezember 96.
[4]) An denselben 30. Juli 97.
[5]) An denselben 9. Juli 97.

deren neuen Aufschwung seit 1795 er mit wärmster Teilnahme verfolgte. Echt schillerisch ist der Ausspruch: „Der Dichter ist es, der in der lyrischen Poesie erscheinen soll, aber freilich nur seine idealisierte Natur“[1]). Besonders über die Ballade verdanken wir Körner eine Reihe wertvoller Äußerungen, von denen Schiller manches hätte nützen können, wenn er nicht seine Balladen durchweg als die Frucht von Nebenstunden betrachtet und seine methodische Arbeit ganz auf das Drama konzentriert hätte. Der Erfolg, der Schiller's Balladen zu den populärsten Gedichten Deutschlands gestempelt, hat Körner recht gegeben, wenn er Schiller davor warnte sie gering zu schätzen. Er wünschte für die Ballade einen einfachen Stoff, der keine Bekanntschaft mit besonderen Ideen voraussetze, für jedermann zugänglich sei, für den Gebildeten aber dadurch Interesse erhalte, daß der Dichter allen Gehalt, der im Stoffe liege, aufzufassen und darzustellen wisse[2]). „Man erkennt den Schöpfer aus seinem Werke, wenn er die ganze Fülle seiner Kraft darin verherrlichte, es mag nun die Welt, in der er lebt und herrscht, von größerem oder kleinerem Umfange sein“. Die Ballade schien ihm rein epischen Charakter bewahren zu müssen, sich nur durch den Umfang vom Epos unterscheiden zu dürfen[3]). Der Dichter dürfe in ihr wohl hervortreten, aber wie im Epos nur im allgemeinen als Vertreter der Gattung, nicht als dichtende Persönlichkeit[4]).

Über die epische Dichtung hat sich Körner am ausführlichsten in der Besprechung des Wilhelm Meister geäußert, welche Schiller in die „Horen“ aufnahm[5]). Die Übereinstimmung mit Schiller ist

---

[1]) An Schiller 11. Oktober 96.

[2]) An denselben 30. Juli 97. An einer andern Stelle sagt Körner das Begeisternde in einer menschlichen Begebenheit sei von der Ballade aufzufassen.

[3]) An denselben 8. Oktober 97.

[4]) An denselben 30. Juli 97.

[5]) Horen VIII. 105.

hier augenfällig. Der Ausgleich der Leidenſchaften, die Gewinnung des vollendeten Gleichgewichtes, der „Harmonie mit Freiheit“ wird als das Ergebnis der Entwicklung des Helden beſtimmt, und eine ebenſolche Geſamtwirkung ſoll auf den Leſer des Kunſtwerkes übergehen. Der Gegenſatz zwiſchen den Charakteren beſteht nicht in einer dogmatiſchen Unterſcheidung von Gut und Böſe, ſondern äußert ſich darin, ob ſie jener Harmonie fähig ſind, oder durch innern Zwieſpalt und Maßloſigkeit ſich ſelbſt der Zerſtörung zuführen. Kein übermenſchliches Ideal findet ſich, aber in den Hauptfiguren überall Menſchlichkeit, die nach dem Ideal hinſtrebt. In zwei Perſönlichkeiten Lothario und Natalie erſcheint die Vereinigung der individuellen Beſchränkung mit dem allgemein giltigen Ideal nahezu erreicht. — Es iſt klar, daß ein ſolches Werk, indem es das Ideal Schiller'ſcher Kunſtbetrachtung verwirklicht, nur epiſche Form haben kann, wie ja auch Schiller in dem Epos die glücklichſte Form der Poeſie erkannte. Dem Drama würden hier die lebhaften Konflikte, die leidenſchaftlichen Erregungen mangeln, die es verlangt. Die Handlung fand Körner im Wilhelm Meiſter beſonders darin glücklich geführt, daß Schickſale und Charaktere wechſelsweiſe die Ereigniſſe hervorbrächten, daß Freiheit und Beſtimmtheit ſich vereinigten. Wir wiſſen bereits, wie auch Schiller dieſes Zuſammenwirken beider Momente bevorzugte. Es war ganz im Sinne Schiller's, wenn Körner ihm über den Meiſter ſchrieb: „Das Schickſal ſpielt mit den Freuden und Schmerzen der einzelnen Perſonen, aber das Perſönliche in ihnen iſt ſtärker als die Macht des Schickſals“ [1]).

Weniger übereinſtimmend mit Schiller war Körner in der Betrachtung des Dramas. Die Objektivität, die Schiller ſich im Wallenſtein und auch ſpäter meiſt zum Geſetz machte, war ihm nicht überzeugend; das Drama ſchien ihm eine lebhaftere Anteilnahme an den Perſonen beſonders an den Helden zu erfordern.

[1]) Goethe, Jahrbuch IV 233.

Am Wallenſtein ſteigerte ſich dieſer Gegenſatz beſonders, indem Körner in ſeinem Geſamturteil dem Max Piccolomini wegen ſeiner hohen ſittlichen Natur eine höhere Bedeutung beilegte, als Schiller es wünſchte. Konnte dies Schiller nicht überzeugen, ſo folgte er Körner doch in einer Reihe von Einzelvorſchlägen, die ſich gegen das allzuweite lyriſche Ausſpinnen der Monologe und Dialoge richteten. Eine Anzahl ſolcher Stellen, wo der Dichter, nicht die handelnde Perſon zu ſprechen ſchien, hat Schiller auf Körner's Rat geſtrichen[1]). Ein beſonderes Verdienſt erwarb ſich Körner ferner dadurch, daß er auch dem Luſtſpiel mehr Beachtung zuwandte, während Goethe und Schiller es ſtets nur beiläufig behandelt haben. Daß in der Hochſchätzung der wahren Komödie, von der Körner ein bis dahin nicht verwirklichtes Ideal in ſich trug, Schiller mit ihm zuſammentraf, braucht nicht nochmaligen Beweiſes. Aber zu einer beſtimmten Darlegung ſeiner Anſicht, wie ſie Körner in der Abhandlung über das Luſtſpiel gegeben hat, iſt Schiller nicht gelangt. Der Optimismus Schiller's waltet auch in jenem Aufſatz Körner's, ſo in dem ſchönen Satze: „Nicht in den Treibhäuſern der abſtrakten Spekulation, ſondern unter dem günſtigen Himmelsſtriche einer ſchönen Wirklichkeit gedeihen die Ideale der Kunſt, wenn auf der einen Seite die Tätigkeit des Genie's ſich immer mehr erhöht und vervielfältigt und auf der anderen Seite bei ſeinen Zeitgenoſſen ſich die Schranken der Empfänglichkeit immer mehr erweitern.“ Das Luſtſpiel, ſagt Körner, drückt einen kindlichen Charakter der dichteriſchen Begeiſterung aus; wir dürfen daraus ſchließen, daß nur der naive Dichter dafür geeignet ſei. Wenn bei dem Trauerſpiel Körner die Tendenz des Erhebenden nicht ganz ausſchließen konnte, ſo verlangt er bei dem Luſtſpiel durchaus die Abweſenheit jeder Tendenz, natürlich auch der zerſtörenden. Die Heiterkeit, der Humor der in ihm walten muß, ſoll auch nicht etwa

[1]) Vgl. Jonas Nachträge zum Schiller-Körner'ſchen Briefwechſel. Zeitſchrift für deutſches Altertum 1881.

zerstörend gegen die Dichtung selbst gewendet sein; gegen die Ironie der romantischen Kunst erklärt sich Körner mit Entschiedenheit. Über den Unterschied von Situations- und Charakterkomik spricht er sich mit Heranziehung historischer Belege aus und empfiehlt, keine dieser beiden Richtungen mit einseitiger Konsequenz auszubilden zu wollen. Sehr viel Wert legt er auch hier auf die äußere Form; den Vers wünscht er auch im Lustspiel angewandt; für das Lächerliche den Alexandriner, für das Zarte und Rührende den einfachen Jambus, für die gemischte Gattung die Reimpaare. Wenn der Trochäus, der im Lustspiel ja öfters mit Glück angewandt ist, hier keine Stelle gefunden hat, so erklärt sich das wohl aus einem gewissen Mißtrauen gegen das spanische Drama, das Körner auch sonst geäußert hat.

Wir dürfen vielleicht annehmen, daß Goethe und Schiller, wenn sie im Jahre 1800 als öffentliche Preisaufgabe ein Lustspiel ausschrieben, mit durch Körner's Hinweise auf diese Gattung hiezu veranlaßt waren.

Aber noch selbständigere Bedeutung hatte Körner in jenem Freundeskreise dadurch, daß er allein der Musik ein systematisches Interesse gewidmet hatte. Er war selbst ausübender Musiker, und seine Natur forderte dabei auch theoretische Einsicht. Die Früchte solcher Bemühung zeigen sich in seinem feinen Verständnis, was Rhythmus und Takt betrifft, daher sowohl für die Metrik in der Dichtkunst, als auch für die Tanzkunst. An einen Aufsatz Schlegel's über Poesie, Silbenmaß und Sprache[1]), knüpfte Körner Gedanken, die für die Auffassung des Musikers charakteristisch sind. Schlegel erklärt den Rhythmus menschlich historisch, Körner mathematisch als die Kunstform, welche die Zeit als Werkzeug der Darstellung benutzt, indem sie ausgefüllte und leere Teile eines Zeitraumes nach verschiedenen Verhältnissen mit einander abwechseln läßt[2]).

[1]) Schiller's Horen Band IV und V.

[2]) An Schiller 23. Februar 96.

Die ausgefüllte Zeit wird ihm dann zum Symbol der innern Lebenskraft, die Leere zum Symbol des äußern Widerstandes. Über die Tanzkunst beabsichtigte Körner längere Zeit, Schiller einen eigenen Aufsatz zu liefern, der freilich nicht zu Stande kam. Überhaupt hatte die künstlerische Betrachtung der Freunde in ihrer furchtlosen Konsequenz damals sich auch des Tanzes bemächtigt. Schiller's Gedicht erwähnten wir schon, und Humboldt schrieb aus Wien viele Bogen an Körner über die künstlerische Bedeutung des dortigen Ballets[1]).

Am ausführlichsten hat sich Körner über die Tonkunst in dem Aufsatz geäußert, den Schiller als einen besonders wertvollen Beitrag für die Horen entgegennahm: Über Charakterdarstellung in der Musik[2]). Freilich hält dieser Aufsatz sich sehr im Allgemeinen, und schließt gerade da, wo man erwartet, über die praktische Verwertung der ausgesprochenen Gedanken belehrt zu werden. Es sind zwei Grundgedanken allgemeiner Schiller'scher Kunstbetrachtung, die hier wiederkehren, erstens, daß auch das musikalische Kunstwerk einen bestimmten Inhalt aus dem Umkreis des Menschlichen darzustellen hat, und zweitens, daß die Darstellung nicht sich auf den Ausdruck einer einzelnen Leidenschaft beschränken dürfe; der Künstler habe die Wirklichkeit zu idealisieren, der Mensch erscheine aber nicht idealisiert unter der Herrschaft der Leidenschaft, sondern im Genuß der Freiheit; diese Freiheit des Menschen werde durch Darstellung eines Charakters künstlerisch versinnlicht. Was sind nun die Mittel der Musik zur Darstellung eines solchen Inhalts? Wie die bildende Kunst im Raum, bewegt sich die Tonkunst in der Zeit; Bewegung in den gegebenen Verhältnissen ist das differenzierende Ausdrucksmittel für die Musik, aber Bewegung ohne Raumbeziehung, „Bewegung ohne Gestalt". Körner denkt hiebei nicht etwa nur an den rhythmischen Gang, den er in Dichtungen ähnlich beurteilte, sondern er hat speziell des Verhältnis der Töne

[1]) 21. Dezember 1797.

[2]) Horen 1. April 97. ff.

zu einander im Sinn, deren Abwechſelung man ja ſtets vergleichsweiſe als ein Auf- und Abſteigen bezeichnet, deren Verſchiedenheit man von jeher mit den Raumbezeichnungen, Höhe und Tiefe, beſtimmt hat. Das Ziel der muſikaliſchen Bewegung iſt ihm der Hauptton der Melodie. „In dem Verhältniſſe wie ſich die Fortſchreitung des Klanges dieſem Ziele nähert oder ſich von ihm entfernt, vermehrt oder vermindert ſich die Befriedigung des Ohrs“. Aber durch dieſes Ziel an ſich kann nicht irgend eine beſtimmte Vorſtellung zum Ausdruck gebracht werden; dies iſt nur möglich durch die Art der Bewegung. Freude und Schmerz ſind in unendlichen Abſtufungen auszudrücken, männliche Kraft und weibliche Sanftheit ſind eindrucksvoll zu charakteriſieren. Eine Ausführung dieſer Gedanken im einzelnen hat Körner unterlaſſen. Erläuternd hat er an Schiller über dieſen Aufſatz geſchrieben, es ſei ihm hauptſächlich auf den Gegenſatz zwiſchen Leidenſchafts- und Charakterdarſtellung angekommen, das heißt, auf Feſtſtellung des Zweckes der Muſik, nicht etwa ihres Stoffes[1]). Letzteres hatte Humboldt ſehr wohl verſtanden wenn er dem Verfaſſer ſchrieb:[2]) „Überall wo man von Charakteren lieſt oder hört, wird darunter faſt blos gleichſam die Materie desſelben verſtanden . . . Auf die Art hingegen, wie die Seele von Empfindungen bewegt wird, den Rhythmus, in welchem ſie fortfließen, mit einem Wort, auf die Form wird wenig geachtet . . . gerade hierauf aber beruht eigentlich das Weſen des Charakters und gerade dadurch laſſen ſich verſchiedene Charaktere am beſtimmteſten unterſcheidend bezeichnen . . . dieſe Form nun zu ſchildern, iſt die Muſik allein hinreichend im Stande und von dem Ideal aller Charakterſchilderungen kann ich mir eigentlich ſie nicht entfernt denken.“ An der Form des Aufſatzes hatten dagegen Humboldt[3]), wie Schiller einiges auszuſetzen. Schiller machte auch eine

[1]) An Schiller 15. März 95.
[2]) An Körner7. Mai 95.
[3]) An Körner 1. Auguſt 95.

Reihe von Einwänden gegen den Inhalt, die aber zum Teil auf Mißverſtändniſſen beruhen. So brauchte Körner es nicht von Schiller zu lernen, daß Idealiſieren in der Kunſt nicht Veredeln bedeute, ſondern nur den Charakter innerer Notwendigkeit ohne Zufälligkeit geben. In der Form änderte Körner manches auf Schillers Rat vor dem Drucke ab[1]).

Ein enges Bündnis zwiſchen Schiller und Körner ſchufen endlich des letzteren Compoſitionen Schiller'ſcher Gedichte. Wie Goethe damals an Zelter ſeinen Componiſten fand, den Körner übrigens nicht ſehr hoch zu ſchätzen wußte, ſo pflegte Schiller ſeine Dichtungen Körner zuzuſenden und von ihm belebt zurückzuerhalten. In den wunderbar erhabenen Strophen, „die Macht des Geſanges," leſen wir noch heute, mit welch' tiefer Empfänglichkeit Schiller die Kunſt der menſchlichen Stimme vernahm. Wir dürfen hier auch an das ſchöne Diſtichon erinnern:

„Leben atme die bildende Kunſt, Geiſt fordr' ich vom Dichter;
Aber die Seele ſpricht nur Polyhymnia aus."

[1]) Schiller's kritiſchen Aufſatz ſ. bei Goedeke XV. 1. 378, einige Sätze über Muſik, die noch von ſouveräner Verachtung der Natur zeugen und keinen beſondern Wert beanſpruchen können, in der Rezenſion von Matthiſſon's Gedichten 1794. Goethe hat eine umfaſſendere hiſtoriſche Betrachtung der Muſik in den Anmerkungen zum „Neffen des Rameau" gegeben; hiernach würde Körner's ganze Betrachtungsweiſe durchaus der einen hiſtoriſchen Hauptgruppe, der nordiſchen angehören, welche die Muſik in Bezug auf Verſtand, Empfindung, Leidenſchaft ſetze und nicht wie die Italiener es tuen, ſie ausſchließlich mit dem vereinerten Sinn genieße.

Vierter Abſchnitt.

Goethe's Anteilnahme.

Goethe's Stellung zu Schiller's äſthetiſchen Unterſuchungen giebt uns ein merkwürdiges Problem zu löſen. Verſchiedene Male verſichert Goethe, wie ſehr er mit Schiller übereinſtimme, welchen Wert Schiller's Ergebniſſe für ihn hätten; aber an keiner Stelle äußert er ſich darüber, welche Punkte es denn eigentlich ſeien, in denen Schiller ihn ſelbſt gefördert, ſein Denken, ſeine Reſultate ergänzt habe; hier iſt der Forſchung ein wichtiges Gebiet noch überlaſſen. Was Schiller Goethe zuerſt [1]) überſandte, waren nach ſeinen Andeutungen wohl Entwürfe, die er anderthalb Jahre früher für Körner niedergeſchrieben hatte, Bruchſtücke, die ſich nach dem Zeugnis der Schillers-Körner'ſchen Correſpondenz hauptſächlich auf das Verhältnis von Kunſt und Natur bezogen. Außerdem hatte Schiller auch ein Bruchſtück des in der Thalia erſchienenen Aufſatzes über das Erhabene beigelegt [2]). Goethe ſchrieb zurück, daß er über alle Hauptpunkte mit Schiller einig ſei und daß die Abweichungen zwiſchen ihnen nur von dem Reichtum des Objekts und der ihm correſpondierenden Mannigfaltigkeit der Subjekte zeugten. Er bat zugleich Schiller um Mitteilung aller ſeiner derartigen Arbeiten [3]). Noch größer war Goethe's Freude an den Briefen über äſthetiſche

[1]) 31. Auguſt 94.

[2]) Neue Thalia 1793. Dieſer Aufſatz iſt bekanntlich ein anderer als der im 12. Band der Werke unter gleichem Titel abgedruckte.

[3]) An Schiller 4. September 94.

Erziehung; seine dankbaren, tiefempfundenen Äußerungen haben wir schon in der Einleitung mitgeteilt. Nicht weniger waren es die Abhandlungen über das Naive und über die sentimentalischen Dichter, die Goethe befriedigten. „Ich würde mehr Mißtrauen darein setzen," schrieb er, „wenn ich mich nicht anfangs selbst in einem polemischen Zustand gegen Ihre Meinung befunden hätte. Nach Ihrer Lehre kann ich erst selbst mit mir einig werden." In der Begründung dieses Ausspruchs, welcher der einzige, inhaltlich bestimmte in Goethes einschlägigen Urteilen ist, wird indeß über Schiller's allgemeine theoretische Ästhetik nichts ausgesagt. Und dennoch wissen wir aus Briefen an Meyer und aus andern Aussagen, daß Goethe auch gerade hierin mit Schiller übereinstimmte. „Schiller hat sich in dem ästhetischen Fache zu einer großen Consequenz durchgedacht, und ich bin neugierig, wie es mit dieser gleichsam neuen Lehre gehen wird, wenn sie im Publikum zur Contestation kommt. Da sie mit unserm Denken homogen ist, so wird uns auch auf unserem Wege damit großer Vorteil gebracht." Meyer antwortet darauf: „Es lebe Schiller, der sich mit uns zum Streit für die Sache des Guten und Schönen vereinigt hat!" Das Bewußtsein, gegenüber der hergebrachten Empfindungsweise des Publikums Aufgabe und Schätzung der Kunst tiefer begründen zu müssen, war in Goethe, wie in seinem Kunstfreunde lebendig; aber was beide gemeinsam erarbeiteten, behielt doch mehr den Charakter einer gebieterischen, als einer begründeten Forderung. Das Entscheidende war nun, daß Schiller zu ähnlichen, wenn auch nicht ebenso praktisch formulierten Ergebnissen kam wie jene, daß er sie aber philosophisch zu begründen wußte. Wenn Goethe, unzufrieden über Herders Humanitätsbriefe, an Meyer schrieb: „So schnurrt auch wieder durch das Ganze die alte halbwahre Philisterleier, daß die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen", wenn er fortfährt: „Das Erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut als das Sittengesetz

aus der Vernunft entſpringen; täten ſie aber das Zweite, ſo wären ſie verloren, und es wäre beſſer, daß man ihnen gleich einen Mühlſtein an den Hals hinge und ſie erſäufte“ [1]), — ſo iſt klar, daß er zwar von dem Grundſatz der Selbſtändigkeit des Äſthetiſchen feſt überzeugt war, aber die beſtimmte Fixierung ſeines Verhältniſſes zu den ſittlichen Begriffen ihm fern lag; denn mit dem bloßen Gegenſatz: „anerkennen, aber nicht ſich unterordnen“ iſt nicht viel geſagt. Nicht minder charakteriſtiſch iſt es, wenn er gegen Meyer darüber klagt, daß man nicht „die geſetzgebende Gewalt des guten Geſchmacks anerkennen wolle“, daß man „die Regeln der Kunſt leugne, und wenn er alle Mißſtände aufzählt, die ſich daraus entwickeln [2]) — welches jene Geſetze und Regeln ſeien, ſagt er nicht. Er beklagt, daß „die ewige Lüge von Verbindung der Natur und Kunſt alle Menſchen irre mache“, aber was an Stelle jener Lüge zu ſetzen iſt, bleibt verborgen. Wo er ſich eingehend äußern will, hat er andere Formen als die ſyſtematiſche gewählt: den Dialog in dem geiſtreichen Aperçu über Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit der Kunſtwerke, die novelliſtiſche Briefſolge in dem „Sammler“, die zwangloſe Einzelkritik in den Bemerkungen zu Diderot's „Sur la peinture“. Und höchſt bezeichnend iſt es, daß den einheitlichſten und vollkommenſten Ausdruck ſeiner Kunſtanſchauung ein biographiſcher Verſuch ihm entlockt hat, die herrliche Schrift über Winckelmann und ſein Jahrhundert. Gerade aus dieſer Schrift aber, die als der höchſte Gipfel alles deſſen daſteht, was unſere Klaſſiker für Erkenntnis und Würdigung der Kunſt geleiſtet, geht die innige Übereinſtimmung Goethe's mit Schiller hervor, der ihm früher ſeine „Träume“ hatte „deuten müſſen“. Auch für Göthe iſt die vollendetſte äſthetiſche Erſcheinung: der ſchöne Menſch. Aber ebenſo tritt

[1]) 20. Juni 97. Goethe reiht hieran die Abſchrift eines Kantiſchen Abſchnittes: „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit,“ den er billigte; — Riemer in ſeinem Abdruck der Briefe hat dies unverantwortlicher Weiſe übergangen.

[2]) An Meyer 20. Mai 96.

auch die Grundverſchiedenheit beider Meiſter zu Tage; denn wenn Schiller den „ſchönen Menſchen“ zwar nicht ausſchießlich, aber doch vorzugsweiſe als ein Werk der Bildung, „Erziehung“ betrachtete, ſo iſt er für Goethe vor Allem „das letzte Produkt der ſich immer ſteigernden Natur.“ Zwar könne ſie ihn nur ſelten hervorbringen, weil zu viele Bedingungen dieſer Tendenz widerſtrebten; auch nur vorübergehend könne ſie dieſe Erſcheinung feſthalten; ja man könne ſagen, „es ſei nur ein Augenblick, in welchem der ſchöne Menſch ſchön ſei.“ So muß nun doch die Kunſt eintreten, um das Werk der Natur zu vollenden; aber wenn Schiller die höchſte künſtleriſche Tätigkeit des Menſchen in der Darſtellung ſeiner ſelbſt als vollendeten Kunſtwerkes ſieht, ſo Goethe in der Produktion des objektiven Kunſtwerkes in Raum oder Zeit. Goethe war ſeiner innerſten Natur nach zu praktiſch gerichtet, zu ſehr neben dem Dichter und Künſtler Geſchäfts- und Staatsmann, um in der bloßen Erreichung eines Zuſtandes ein Ziel zu ſehen, um wie Schiller in der bloßen ungehemmten Beherrſchung der Kräfte die Aufgabe zu erblicken, der Gebrauch der Kräfte war ihm das Weſentliche. Sein menſchliches Ideal war ſtets ein Ideal der Tat; und ſo iſt ihm in der Zeit der „Propyläen“ und des „Winckelmann“ der vollkommene Menſch, — der vollendet ſchöne Kunſtwerke produziert.[1]) Nachdem Goethe die Flüchtigkeit der Naturſchöne des Menſchen bedauert hat, fährt er fort: „Indem der Menſch auf den Gipfel der Natur geſtellt iſt, ſo ſieht er ſich wieder als eine ganz andere Natur an, die in ſich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu ſteigert er ſich, indem er ſich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und ſich endlich bis zur Produktion des Kunſtwerkes erhebt . . . Iſt es einmal hervorgebracht, ſteht es in ſeiner idealen

[1]) Ausführlich habe ich mich über dieſe Tätigkeitsphiloſophie Goethes in meinem Buche „Goethe in der Epoche ſeiner Vollendung“ geäußert.

Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor; denn indem es aus den gesammten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden die ergriffen, die den Olympischen Jupiter (des Phidias) erblickten."

Aber mag nun das schöne Kunstwerk oder der schöne Mensch selber als das Ziel gelten, die Grundbedingung für sein Erreichen erkannte Goethe ebenso wie Schiller. Jener Trieb nach Harmonie der geistigen und der sinnlichen Kräfte, dessen Art Schiller so tiefdringend und genau bestimmt hatte, den er als Spieltrieb bezeichnet hatte, war auch für Goethe der eigentliche Kunsttrieb. Und auch er fand diesen Trieb hauptsächlich im klassischen Altertum wirksam, ja herrschend. „Der Mensch vermag gar Manches," so lesen wir in dem Winckelmann-Abschnitt: Antikes, „durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämmtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das Letzte war das glückliche Loos der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden Erstern sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen." Es ist der Grundplan von Schiller's Konstruktion der naiven und sentimentalischen Dichtung, den wir hier wiederfinden, und noch mehr glauben wir Schiller reden zu hören, wenn wir bald darauf die Worte vernehmen: „Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen."

Trotz dieser ungebrochenen Einheit aber, die Goethe dem Griechentum zuschrieb, war er doch weit entfernt, dessen Kunst für

eine „naive“ im Sinne Schiller's zu halten. Antike Kunſt war für ihn vielmehr der Inbegriff geſetzmäßiger Kunſtübung, freilich nach Geſetzen, die dem Weſen des Gegenſtandes entſprachen, nicht von außen aufgezwungen waren, nicht die innere Freiheit hemmten. Aber über dies Verhältnis des Geſetzes zur Freiheit machte er ſich nicht Sorgen; er war darin ſelbſt eine naive Natur. Für Schiller bildete das Geſetz, das er anerkannte, urſprünglich eine feindliche Macht, mit der die eigene Freiheit zu verſöhnen das beſtändige Hauptproblem ſeines Lebens war; für Goethe war das Geſetz etwas Selbſtverſtändliches; ſelbſtverſtändlich war es ihm, daß der Menſch, wenn man ihm Freiheit laſſe, ſich wie jedes organiſche Gebilde nach ſeinem inneren Geſetz entwickle.

Schiller kannte im Grunde nur äußere Geſetze, die erſt dadurch zu inneren wurden, daß der Menſch ſie freiwillig in ſich aufnahm. Goethe kannte nur innere Geſetze, denen zu folgen freilich eine Tat des Willens, aber zugleich ein Akt der Selbſterhaltung war. So war es für Goethe nicht ein Widerſpruch, ſich das natureinige Volk der Griechen als Ausüber einer ſtreng geſetzmäßigen Kunſt zu denken; denn dieſe Geſetze gehörten ihm zur Natur der Kunſt.

Wenn ſo für Goethe manche Begriffe, die ſich Schiller erſt aus der Überwindung und Aufhebung von Antinomieen erkämpfte, urſprünglich gegebene waren, ſo verdankte er doch Schiller, wie ſchon hervorgehoben, erſt die klare Erkenntnis derſelben. Das Verhältnis des „Spieltriebes“ zum Geſamtleben des Menſchen, die Berechtigung des ſinnlichen wie des geiſtigen Elements innerhalb des künſtleriſchen Lebens, die Grenze zwiſchen künſtleriſch berechtigter und niedriger Sinnlichkeit[1]), der Unterſchied zwiſchen der angeſchauten Idee eines Kunſtwerks und der durch begriffliche Spe-

[1]) Er war Goethe peinlich, daß Schiller dieſe Grenze „haarſcharf“ zwiſchen ihn und Wieland, dem er doch freundſchaftlich verbunden war, fallen ließ.

kulation erzeugten, — alles dies fand Goethe in aufklärender, befestigender, ermutigender Weise bei Schiller auseinandergesetzt. Allerdings völlig befriedigend nur in jenem Werke, worin wir Schiller die selbständige souveräne Bedeutung des „Spieltriebes" konsequent durchführen sahen, den Briefen über ästhetische Erziehung, während andere Aufsätze immerhin Manches für Goethe Unsympathische enthielten.

Goethes eigene Anschauungen finden wir am meisten systematisch zusammengefaßt, freilich nur andeutend, gleichsam in Überschriften in dem Schema „Über den sogenannten Dilettantismus."[1]) Hier wird zweierlei festgestellt: einmal, daß die Kunst „nach Regeln erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse," — zum zweiten, daß trotzdem der Künstler geboren werde, „eine von der Natur privilegierte Person" sei; demnach, daß es „Objektives und Subjektives" in der Kunst gebe, „Schulgerechte Folge und Steigerung," und daneben die Tätigkeit des Einzelnen, die Selbstgewißheit des Künstlers und seine „ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert." Es ist sehr zu beklagen, daß dieses Schema nicht ausgeführt worden; Stoff zu einem ganzen Grundbuche der Kunstlehre ist in ihm enthalten. An dem Dilettanten tadelt Goethe selbstredend das Übergewicht des Subjektiven, die Abneigung, Gesetze anzuerkennen, sodann auch das Übergewicht unkünstlerischer Tendenzen z. B. patriotischer. „Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit. Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit."

Völlig klar und verständlich werden Goethe's Anschauungen erst im Zusammenhang mit seiner Theorie der bildenden Kunst,

[1]) Viele Stellen im Briefwechsel mit Schiller reden davon. Veröffentlicht wurde es in den „Nachgelassenen Werken." S. Hempel XXVIII, 163 ff. Das entsprechende Schema Schiller's bei Goedeke XV. Vergl. auch unter den Venetianischen Epigrammen N. 33, das von dem Pfuschen der Deutschen redet, welche die Kunst nicht lernen wollen.

die im zweiten Teil dieſer Schrift zu behandeln iſt. Dort wird auch ſein Verhältnis zu Schiller's Grundſatz von der „Freiheit in der Erſcheinung" als Weſen des Äſthetiſchen zu erörtern, und die nähere Beſtimmung über die Beziehung zwiſchen Natur und Kunſt zu geben ſein.

In der Theorie der Dichtkunſt differierte Goethe von Schiller ſogleich darin, daß es nicht ſeine Art war die Poeſie als Kunſt der Sprache zu betrachten, die Sprache war ihm nur Mittel; ſeine Unzufriedenheit mit dem poetiſchen Vermögen der deutſchen Sprache mochte hierbei mitwirken. Den ſtrengen Forderungen eines ſorgfältigen Versbaus zu genügen, wie ſie Voß und nach ihm Humboldt erhoben, lag ihm auch nicht am Herzen. Humboldt hat in einer ſehr feinen Analyſe (an Körner 21. Januar 97) dieſen Mangel ſprachlichen Glanzes in Goethe's Dichtung nachgewieſen und zum Verdienſt gewendet. Goethe, ſagt er, ſei durchaus plaſtiſcher Dichter; er erſchaffe künſtleriſche Bilder, aber er ſei dadurch mehr Künſtler als Dichter oder wenigſtens mehr Dichter als Sänger. Dagegen ſtimmte Goethe mit Schiller's grundlegendem Schema von der naiven und ſentimentaliſchen Dichtung überein. Mehr aber als Schiller wußte er im Einzelfall das Naive zu würdigen. Eine ganze Reihe von Dichtern, die im Lyriſchen nichts anderes wollten als den Zuſtand, in dem ſie lebten, mit Behaglichkeit und Freiheit ausdrücken, hat er günſtig beurteilt und gern gefördert. So Hiller, Grübel; auch Hebel und Voß dürfen wir nennen,[1]) obgleich ſie durchaus nicht überall Naivetät zeigen; denn was Goethe an ihnen anzog, war die unmittelbare Darſtellung der heimatlichen badiſchen und holſteiniſchen Verhältniſſe. Er ſcheut ſich nicht von Grübel zu ſagen, daß er dadurch einen Vorteil vor ſeines gleichen habe, daß er mit Bewußtſein ein Nürn-

[1]) Vgl. die Recenſionen bei Hempel, Bd. XXIX. 400 ff, 415 ff, 418 ff. 432 ff. Gegen ſentimentaliſch gerichtete Dichter war Goethe dagegen intoleranter als Schiller; ſo gegen Hölderlin.

berger Philiſter ſei. „Mit Bewußtſein“ das heißt hier natürlich nicht „vermöge der Reflexion,“ ſondern es heißt: „Philiſter, ohne etwas andres ſein zu wollen.“ Goethe rühmt an ihm: „Keine Spur von Schiefheit, falſcher Anforderung, dunkler Selbſtgenügſamkeit, ſondern Alles klar, heiter und rein wie ein Glas Waſſer.“ Das iſt das Charakteriſtiſche der Naivetät. Und ähnlich bei Hebel: es iſt ächt naiv, wenn Hebel die Natur nicht vergöttlicht, ſondern „das Univerſum durchaus verbauert,“ wenn er ſelbſt Sonne und Mond nicht anders leben läßt wie „gute, wohlmeinende, ehrliche Landleute.“ Voß Gedichte endlich veranlaſſen Goethe zu einer allgemeinen Darlegung ſeiner Denkweiſe. „Eine vorzüglich der Natur, und man kann ſagen, der Wirklichkeit gewidmete Dichtungsweiſe nimmt ſchon da ihren Anfang, wo der übrigens unpoetiſche Menſch dem, was er beſitzt, dem, was ihn unmittelbar umgiebt, einen beſondern Wert aufzuprägen geneigt iſt. Dieſe liebenswürdige Äußerung der Selbſtigkeit .... iſt ſchon eine Art von Poeſie, welche der künſtleriſche Genius in ſich nur weiter ausbildet und ſeinem Beſitz nicht nur durch Vorliebe einen beſondern, vielmehr durch ſein Talent einen allgemeinen Wert, eine unverkennbare Würde verleiht ... Dieſe gleichſam zauberiſche Wirkung bringt eine tiefſühlende, energiſche Natur durch treues Anſchaun, liebevolles Beharren, durch Abſonderung der Zuſtände, durch Behandlung eines jeden Zuſtandes in ſich als eines Ganzen ſchaffend hervor ....“ — In dieſen Sätzen wird der Zuſtand völligſter nie geſtörter Einheit des Menſchen mit ſich ſelbſt und den umgebenden Verhältniſſen geſchildert; aus ihm muß eine naive Poeſie hervorgehen. Ein ſolcher Zuſtand iſt aber nur unter ruhig abgeſchloſſenen Verhältniſſen denkbar, weshalb auch Goethe die ungünſtige Wirkung des zerſtreuenden großſtädiſchen Lebens ſcharf hervorhob (Schweizerreiſe, Hempel XXVI, 29): „Die Poeſie verlangt, ja gebietet Sammlung.“ Mit der größten Lebhaftigkeit, mit dem Pathos der Bewunderung hat er die naive Dichtung des Volkes geprieſen,

als „des Knaben Wunderhorn“ ihm zu Handen kam: „Das lebhafte poetiſche Anſchauen eines beſchränkten Zuſtandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumſchränkten All, ſo daß wir im kleinen Raume die ganze Welt zu ſehen glauben.“ [1])

Es wird wohl Niemand aber aus dieſen Ausſprüchen ſchließen wollen, daß Goethe's Schätzung nur nach dieſer einen Seite ſich richtete. Der Dichter, der in jenen Jahren die große Fluchrede Fauſt's dichtete, der in der „Euphroſyne“ die rührendſten Töne der Sehnſucht fand, wußte wahrlich auch den Zwieſpalt in der Bruſt des Menſchen poetiſch zu erfaſſen. Und er ſchätzte auch die Gedankenlyrik Schiller's hoch, welche von dem Bewußtſein dieſes Zwieſpaltes ausging, freilich mit dem Streben ihn in ſich zu verſöhnen; [2]) er nahm die Balladen Schiller's, welche eine vorgefaßte Idee verſinnlichen, ausdrücklich gegen Körner in Schutz. [3]) Er dankte es zugleich Schiller, daß er ihm ſelber durch ſeine Konſtruktion der ſentimentaliſchen Dichtung Mut gemacht, ſelbſt wieder in jener eine Zeit lang faſt ängſtlich gemiedenen Richtung zu arbeiten. „Es iſt Ihnen nicht unbekannt, daß ich aus einer allzu großen Vorliebe für die alte Dichtung gegen die neuere oft ungerecht war. Nach Ihrer Lehre kann ich erſt ſelbſt mit mir einig werden, da ich das nicht mehr zu ſchelten brauchte, was ein unwiderſtehlicher Trieb mich doch unter gewiſſen Bedingungen hervorzubringen nötigte.“

Und auch die Folgerung aus den toleranten Ausſprüchen Goethe's gegenüber jenen harmloſen Dichtern, daß er principiell den hohen Flug der Poeſie verbannen und ſie in eine Art Meiſtergeſang zwängen wollte, wäre unrichtig. Man erinnere ſich nur der „Muſen

---

[1]) Hempel XXIX, 397.

[2]) Vgl. z. B. An Schiller 6. Okt. 95.

[3]) Schiller an Körner 27. April 98. Dagegen erklärte Goethe die Allegorie kurzweg für eine ſubordinierte Gattung der Poeſie. An Humboldt 27. Mai 96.

und Grazien in der Mark.“ Und auch in allen jenen günſtigen Urteilen iſt der Anerkennung der Gedichte, doch ſtets eine gewiſſe mitleidige nachſichtige Betrachtung der Dichter beigemiſcht. Goethe verlangt allerdings, daß Jeder das dichten ſolle, was ihm gemäß ſei; aber er verlangt durchaus nicht, daß Jedem „das Empiriſche ſeines Zuſtandes“ gemäß ſei; er wünſcht freilich, daß wer ein Philiſter iſt, es mit Bewußtſein ſei, aber er wünſcht durchaus nicht, daß Jeder ein Philiſter ſei. Und er hat (in den Anmerkungen zum „Neffen des Rameau“) mit Entſchiedenheit auf die Gefahr hingewieſen, die darin liegt „ein ſchönes mittleres Element zu bereiten“ und mehr „Mäßigkeit und Billigkeit als das Vortreffliche“ im Auge zu haben. [1]) Er ſelbſt forderte, auch in engem Bezirk doch ſtets das Vortreffliche der Ausführung und es lag ihm ferne, eine Aufgabe, die klein ſchien, deshalb für unbedeutend zu erklären; denn die Strenge der Kunſtform iſt nicht von der Größe des Gegenſtandes abhängig. Sehr entſchieden äußert er ſich in den Propyläen: „Bei Betrachtung der Kunſtwerke eine hohe, unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurteilung deſſen, was der Künſtler geleiſtet hat, den großen Maßſtab anzuſchlagen, der nach dem Beſten was wir kennen eingeteilt iſt, eifrig das Vollkommenſte aufzuſuchen, den Liebhaber ſowie den Künſtler immer an die Quelle zu weiſen, ihn auf hohe Standpunkte zu verſetzen, bei der Geſchichte, wie bei der Theorie, bei dem Urteil wie in der Praxis immer gleichſam auf ein letztes zu dringen, iſt löblich und ſchön, und eine ſolche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.“ [2])

Dieſen großen Maßſtab legte er ſelbſt vor Allem an das Epos, welches ihm nicht nur um der grenzenloſen Verehrung Homer's willen, ſondern auch durch eigene Empfindung das befriedigendſte

---

[1]) Hempel S. 113.

[2]) Der Sammler und die Seinigen 55.

poetiſche Kunſtwerk war. Bei der Abgrenzung der Aufgaben und Mittel epiſcher und dramatiſcher Dichtung war ſein Hauptintereſſe auf die epiſche gerichtet. Sehr glücklich war der Gedanke das Weſen des Epos eben ſo aus ſeinen praktiſchen Bedingungen zu beſtimmen wie wir es bei dem Drama gemäß den Erforderniſſen der Bühne zu tun gewohnt ſind. Der Rhapſode und ſein Vortrag, dieſes Bild iſt für Goethe maßgebend, um das Epos ihm entſprechend zu konſtruieren. Er erkennt die Abſicht des Rhapſoden, vollkommen Vergangenes vorzutragen, — ſo vorzutragen, daß die Zuhörer gerne und lange zuhören, daher das Intereſſe möglichſt gleichmäßig zu verteilen, weil er nach einem allzuſtarken Eindruck nicht Mittel hat, die nachfolgende ödere Partie feſſelnd erſcheinen zu laſſen; er betont die Notwendigkeit ſich ausſchließlich an die Phantaſie des Hörers zu wenden, die durch keine ſinnliche Anſchauung unterſtützt wird, und die Erleichterung wie die Erſchwerung, die ſich daraus ergiebt. Das epiſche Gedicht hat demnach vorzüglich den nach Außen wirkenden Menſchen darzuſtellen, überhaupt Ereigniſſe, Tätigkeit; eine ſolche Darſtellung ſetzt freilich erfahrungsmäßige Kenntnis der äußeren Welt voraus, welche Goethe beſonders der Odyſſee nachrühmte und bei der ſiciliſchen Küſtenfahrt beſtätigt fand. Dagegen . . . für die Darſtellung des Seeliſchen fehlen dem Rhapſoden die Mittel, welche der einzelne Schauſpieler, der nur eine einzige Rolle ſpielt, ſo überzeugend aufwenden kann. Er hat nicht die innere Verwicklung, nicht die ſeeliſchen Konflikte des Drama's darzuſtellen, und die einfachere Structur ſeiner Menſchen läßt ihr Schickſal zumeiſt vorausſehen. Da eine leidenſchaftliche Spannung auf den Ausgang hin ſomit nicht vorwaltet, ſo ſucht der Dichter das Intereſſe durch Verzögerung des Ausganges, ja ſelbſt durch ein momentanes Ablenken der Handlung von ihrem Ziele wach zu erhalten; daraus ergeben ſich die retardirenden und die rückwärtsſchreitenden Motive. Auch zurückgreifende Motive, welche dasjenige hereinheben, was ſchon vor der

Epoche des Gedichts geſchehen iſt, können jenen Zweck erfüllen, und ſo iſt die Expoſition, welche im Weſentlichen ja Motive der letzten Art verarbeitet, für den Epiker eine dankbarere und leichtere Aufgabe als für den Dramatiker, dem es nur ſchwer gelingt, ſie mit dem beſtändigen dramatiſchen Fortſchritt zu vereinigen. Die Handlung muß durch den Verſtand oder durch eine „zweckmäßige," d. h. durchaus begreifliche Leidenſchaft geführt werden; nicht durch die blinde Natur des Menſchen, nicht durch die geheimnisvolle Macht des Schickſals. Für die Darſtellung der einzelnen Scenen liefert die bildende Kunſt Beihülfe, indem ſie das für den Eindruck Weſentliche von dem Nebenſächlichen ſcheiden lehrt. Das Urteil des bildenden Künſtlers iſt daher für das Epos von hohem Wert: „Der Menſchenmaler iſt eigentlich der kompetenteſte Richter der epiſchen Arbeit." [1]) Dieſe Sätze fand er vor Allem an den Homeriſchen Epen beſtätigt, und zwar führte er mit Vorliebe die Odyſſee, das Epos der alle Hinderniſſe und Gefahren überwindenden, zum glücklichen Ziele führenden menſchlichen Klugheit zum Beweiſe und Belege an; die Ilias ſeltener, vermutlich weil ſie in ihrem leidenſchaftlichen Vorwärtsſchreiten doch ſchon an das Drama erinnert.[2]) An dieſen Maßſtäben maß er dann die eigenen Werke und Pläne, fand Hermann und Dorothea noch nicht rein epiſch, weil es zuſehr das menſchliche Innenleben darſtelle, — verwarf nach langer Erwägung den Plan der „Jagd," weil zu wenig retardierend, und entſchloß ſich endlich nach langer Prüfung zur „Achilleis," in der er den Homer in Allem und Jedem, auch in dem was ihm nicht zuſagte, nachahmen wollte. Es iſt bekannt, wie wenig ihm das

[1]) An Meyer 5. Aug. 97; vgl. auch 28. April 97 und an Schiller 8. April 97.

[2]) Die Studien Goethe's über Epos und Drama fallen hauptſächlich in den April und in den Dezember des Jahres 1797. Außer den Briefen an Schiller iſt beſonder auch der am 23. Dezember überſandte Aufſatz „über epiſche und dramatiſche Dichtung" maßgebend.

gelang, wie der vollendete Geſang der Achilleis das volle Gepräge moderner Empfindungsfülle zeigt und den untrüglichſten Beweis liefert, daß die naive Wertſchätzung des Realen, wie ſie Homer zeigt, in der Gegenwart nicht mehr zu erneuern iſt.[1]) Es iſt ſehr merkwürdig, daß wie die Achilleis im epiſchen, ſo kurz darauf der Anfang der Helena im dramatiſchen Gebiet die einzigen und zwar nicht zu Ende geführten Verſuche Goethe's geblieben ſind, mit denen er rein nach Maßgabe dieſer eigenen Theorieen ſchaffen wollte, daß ſeine Poeſie darauf für längere Zeit ſtagnirte. Schiller war die Klarheit, die er durch ſeine Theorie gewonnen, äußerſt förderlich für ſein Schaffen; Goethes ward dieſelbe Klarheit ein Hemmnis der Produktion. Beide Freunde ſtimmten übrigens darin überein, daß die reine Darſtellung des Weſens einer Kunſtgattung nicht ausſchließlich für alle Kunſtwerke dieſer Gattung typiſch ſein ſolle, daß in der Praxis eine Vermiſchung der Gattungen, eine Abweichung von dem Typus, um gewiſſe Wirkungen zu erzielen, erlaubt ſei. Aber mit vollem Recht meinte Goethe, daß trotzdem das Bewußtſein der Grundregel von großer orientirender Bedeutung ſei: „Ganz anders arbeitet man aus Grundſätzen als aus Inſtinkt, und eine Abweichung, von deren Notwendigkeit man überzeugt iſt, kann nicht zum Fehler werden." [2])

Noch mehr als für das epiſche Gedicht mußte jene Freiheit für das Drama gelten, das von der empiriſchen Bühne der Gegenwart abhängig iſt, nicht wie das Epos ſich nach der längſt nicht mehr greifbaren ideellen Geſtalt des Rhapſoden richten darf. Die Unmöglichkeit, ſich ſtets ausſchließlich der reinſten dramatiſchen Form zu bedienen, hat Goethe wenige Jahre ſpäter ausdrücklich , in den Anmerkungen zum „Neffen des Rameau" ausge-

[1]) Indeß war ſich Goethe ſelbſt darüber klar, daß der Stoff der Achilleis tragiſch und ſentimental ſei; meinte dies aber durch eine ſtreng realiſtiſche Behandlung kompenſieren zu können.

[2]) An Schiller 30. Dezember 97.

ſprochen. Hier leſen wir den entſchiedenen Satz: „Wohl findet ſich bei den Griechen ſowie bei manchen Römern eine ſehr geſchmackvolle Sonderung und Bedeutung der verſchiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muſter nicht ausſchließlich hinweiſen; wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantiſche Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeſchmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen ſtandhaften Prinzen?“ Aber wie wir ſchon gezeigt, hinderte dieſes Urteil Goethe nicht, die ſtrenge, theoretiſche Formulierung in ſich bis zu voller Konſequenz auszubilden. Merkwürdig iſt, daß ſeine Erwägungen ſich faſt immer nur auf die Tragödie beziehen; allein wir dürfen annehmen, daß er nach antikem Sprachgebrauch jedes ernſte Drama unter dieſem Namen begriff und dem Luſtſpiel nur das Gebiet des rein komiſchen, ſatiriſchen oder burlesken vorbehielt, die moderne Mittelgattung des „Schauſpiels“ überhaupt nicht als ſolche gelten ließ.

Der umfaſſendſte Geſichtspunkt, unter dem Goethe das Drama betrachtete, war der, daß es eine Handlung als vollkommen gegenwärtig darſtellen ſolle, und zwar ſo, daß der Eindruck des Gegenwärtigen nicht nur durch den Dichter, ſondern auch durch den Schauſpieler erreicht werde. Weit individuellere Exiſtenzen laſſen ſich auf dieſe Weiſe darſtellen als der epiſche Dichter ſie der Phantaſie der Hörer zumuten darf. Die pſychologiſche Detaillierung in Goethe's Dramen wie „Taſſo“ oder der „Natürlichen Tochter“ erſcheint ſo in dem Vertrauen auf Schauſpieler, die ſich ganz in die Geſtalten des Dichters hineinleben, gerechtfertigt. Andererſeits ſind nach Goethe's Meinung auch ſtärkere ſinnliche Wirkungen zuläſſig, Darſtellung erhöhten pſychiſchen Leidens, weil das unmittel-

[1]) Hempel XXXI, 117.

bare Mitgefühl mit der leidenden Perſon, das der Schauſpieler erregen muß, uns nicht zum Bewußtſein des Peinigenden kommen läßt.

Das ungeſtörte Fortſchreiten der Handlung iſt das Haupterfordernis des Drama's. Zwar bedient es ſich zur Erhöhung der Spannung auch „retardierender" Momente, „rückwärtsſchreitende" jedoch ſind ausgeſchloſſen. Die Expoſition iſt am beſten ſo zu geſtalten, daß ſie ſelbſt ſchon als Teil der Entwickelung vorgeführt wird. Die Handlung hat leidenſchaftliche Teilnahme (Furcht und Mitleid) [1]) hervorzurufen; daher darf ſie nicht durch den Verſtand (des Helden) geführt werden, ſondern muß aus ſeiner blind ihn fortreißenden, „entſchiedenen Natur" entſpringen. Dieſe iſt zugleich das „Schickſal," und in dieſem Sinne, nicht in dem eines Aberglaubens darf das Schickſal in der Tragödie herrſchen.

An all dieſen Unterſuchungen nahm Schiller lebhaften Anteil; es entſprach ganz ſeiner Sinnesweiſe, wenn Goethe als letzten Zweck nannte, Dichtarten von allem zufälligen zu befreien. Er ſtimmte in der Hauptſache zu und rektifizierte an einzelnen Punkten. Mit Recht warnt er davor, in der Tragödie über der fortreißenden leidenſchaftlichen Wirkung nicht den Zuſtand poetiſcher (d. h. äſthetiſcher) Freiheit zu vergeſſen, der ſchließlich in der Seele des Zuſchauers erzeugt werden ſoll, und andererſeits in dem Epos, auch wenn es die Handlung als vollkommen vergangen darſtellt, doch die unmittelbare ſinnliche Wirkung nicht außer acht zu laſſen, kurz über dem ſpeciellen Charakter der einzelnen Dichtungsart nicht den Gattungscharakter der Poeſie, die Vereinigung von Sinnlichkeit und Freiheit zu überſehen. Sehr richtig charakteriſirt er das Epos durch

---

[1]) Nach Leſſing's Überſetzung der ariſtoteliſchen Stelle, wogegen der „Schrecken" von Goethe der bildenden Kunſt überlaſſen wird. Einen leiſen Tadel richtete er an Schiller, daß er den Wallenſtein, mit „Schrecken" ſchließen laſſe. „Laokoon" in Propyläen I, 16; an Schiller 18. März 99.

die Selbſtändigkeit ſeiner einzelnen Teile, während im Drama jeder Teil ſeine Beziehung und Abhängigkeit gegen das Ganze habe; aus dieſem Grunde leugnet er für das Epos die Berechtigung einer Expoſition als bloßer Vorbereitung auf den Hauptinhalt, und verlangt, daß auch die einleitenden Partien ein ſelbſtändiges Intereſſe bieten.

Es iſt ſehr intereſſant, mit den Ergebniſſen, zu denen beide Freunde hier gelangten, jene anderen Sätze zu vergleichen, die Goethe wenige Jahre früher Wilhelm Meiſter und Serlo über Roman und Drama formuliren ließ, als ihm das Proſa-Epos noch wichtiger war als das verſifizirte.[1]) Es ſind ſchon die Keime der ſpäteren Gedanken deutlich zu erkennen. Wenn im Roman Begebenheiten, im Drama Taten vorgeſtellt werden ſollen, ſo iſt der Unterſchied einer ruhig dahinfließenden und einer durch perſönliche Willensäußerung bedingten Handlung erſichtlich. „Geſinnungen“ im Roman, „Charakter“ im Drama bezeichnen gleichfalls einen allgemeinen Inhalt des erſteren, eine individuellere Färbung des letzteren.[2]) Über die Retardation, über die Einwirkung des Schickſals auf die dramatiſche Handlung lauten die Ausſagen ſehr ähnlich wie ſpäter. Aber die beſtimmte und überzeugende Deutlichkeit iſt noch nicht zu finden, die ſich ſpäter aus dem Vergleich zwiſchen dem Rhapſoden und dem Schauſpieler ergab.

Um aber endlich das beiden Dichtungsgattungen gemeinſame nach allen Diſtinktionen hervorzuheben: im Wilhelm Meiſter ſagt Goethe einfach: „Im Roman wie im Drama ſehen wir menſchliche Natur und Handlung;“ genauer beſtimmend in dem ſpäteren Aufſatze: „Die Gegenſtände des Epos und der Tragödie ſollten rein menſchlich, bedeutend und pathetiſch ſein.“ „Menſchlich“ das iſt zunächſt

[1]) Hempel XVII 294.

[2]) Dieſe Unterſcheidung gab Körner zu ſeinen Bemerkungen Anlaß (An Schiller 15. Juni 95), wogegen Humboldt ſie unklar fand. (An denſelben 4. Dezember 95.)

das Wichtige; die Natur an ſich, auch die Tierwelt kann nicht zum Gegenſtand eines ernſtlichen epiſchen oder dramatiſchen Kunſtwerkes werden; das Tierepos, eine ſcheinbare Ausnahme, iſt tatſächlich nur als ſatiriſches, menſchennachbildendes Werk für uns genießbar. „Bedeutend" ſollen die Gegenſtände ferner ſein, ein für Goethe höchſt charakteriſtiſches Wort, das wir noch genauer bei ſeiner Betrachtung der bildenden Kunſt werden beſtimmen können. Jede künſtleriſche Erſcheinung ſoll außer dem Bilde, das ſie uns gewährt, noch etwas Weiteres in ſich ſchließen, ſie ſoll prägnant ſein, nicht im Sinne der Allegorie, aber im Sinne des Typiſchen, worin ſich jeder Einzelfall als Ausdruck des allgemeinen Geſetzes darſtellt. „Pathetiſch" endlich: der Gegenſtand ſoll Leidenſchaften, die Macht des Empfindens zeigen, ſoll Empfindung erwecken. Sehr fein äußert ſich Goethe einmal gegen Schiller, wie der Dichter die Leidenſchaften zu ſtudieren habe, in ihrer „zarten chemiſchen Verwandtſchaft, wodurch ſie ſich anziehen und abſtoßen, vereinigen, neutraliſieren, ſich wieder ſcheiden und herſtellen." [2]) Er ſetzte dies der manierierten, lebloſen Darſtellung der Leidenſchaften gegenüber, die ihm bei der Lektüre des Crebillon aufgefallen war, die er aber nur für „ſubalterne Kompoſitionen," Feeerien ꝛc. brauchbar fand.

In all dieſen Punkten war Goethe mit Schiller vollkommen einig; er differierte indes von ihm, wenn es galt, die Grundſätze des Naiven oder Sentimentaliſchen, auf größere Dichtwerke anzuwenden. Und überraſchend genug! während wir im einfachen lyriſchen Gedicht Goethe das Naive mehr als Schiller ſchätzen ſahen, ſo weicht er hier, beſonders bei dem Drama von ihm, nach der Seite des Sentimentaliſchen ab. Seine Schätzung Shakeſpeare's iſt vorſichtiger, ſein Urteil über das franzöſiſche Drama günſtiger als von Seiten Schiller's. Nun entſteht freilich die Frage: Iſt

---

[1]) An Meyer 6. Juni 97.

[2]) 23. Oktober 1799. Ein Vorausblick auf die „Wahlverwandtſchaften."

das franzöſiſche Drama „ſentimentaliſch“ zu nennen, da es doch die antike Dichtung nachahmen will, welche als Muſter des Naiven gilt? Aber hierauf iſt zu erwidern, daß ſchon die antike Tragödie durchaus nicht im Sinne wie Homer naiv genannt werden kann, und daß die franzöſiſche Tragödie unzweifelhaft „ſentimentaliſch“ iſt. Sie iſt es ſchon durch das bewußte Verlangen, welches jeder Nachahmung zu Grunde liegt; ſie iſt es in der Ausführung durch die Rhetorik ihrer Sprache, durch die ganz und gar kunſtmäßige Art ihrer Empfindung. So wird man in Goethe's Anerkennung derſelben einen ſcharfen Gegenſatz zu ſeiner ſonſtigen Urteilsweiſe nicht verkennen können. Man darf aber nicht überſehen, daß Goethe zu Ende des vorigen Jahrhunderts ein volkstümliches Theater überhaupt nicht kannte, mit Ausnahme des griechiſchen, in dem volkstümliches und kunſtmäßiges eng verſchmolzen waren, daß ihm die mittelalterliche Bühne, wie die der Reformationszeit fremd war, und daß er auch Shakeſpeare nur als geniales Individuum, nicht als abſchließenden Vollender einer volkstümlichen Schauſpieltradition kennen konnte. Erſt die Unterſuchungen der Romantiker brachten hier hiſtoriſche Erkenntnis zuwege. Staunenswert bleibt es, daß Goethe, nur unter Anregung eines jämmerlichen Puppenſpiels die volkstümliche Form des Fauſt finden konnte. Aber ſelbſt dieſe als würdige Kunſtform zu ſchätzen lag ihm gänzlich fern; von dem „Barbariſchen“ dieſer Kompoſition, von dem „Tragelaphen“ redet er oft genug. Dagegen kam das Franzöſiſche Drama ſeinem Beſtreben, das Theater zu einer Kunſtſtätte zu machen, in vielem entgegen; nicht als vorbildliches Ziel, wohl aber als Erziehungsmittel ſollte es ihm dienen. So überſetzte er „Mahomet“ und „Tankred,“ und bewog trotz Schiller's anfänglicher Warnung in dem bekannten Gedicht, — auch ihn ſchließlich zu einem ähnlichen Verſuch. Schon im Wilhelm Meiſter hatte er Racine rühmen laſſen; in den Anmerkungen zu Rameau's Neffen, gab er beſonders in der letzten kühn und regellos hingeworfenen

über Voltaire ſeiner Schätzung Ausdruck. Es erhellt aus ihr vor Allem eine Bewunderung des franzöſiſchen Geiſtes, wie er ſich in den Dichtungen Voltaire's vollendet ausgeſprochen hat, — und auch hierin ergiebt ſich eine Differenz von Schiller, deſſen Abneigung gegen die Poeſie des „Witzes" wir ſchon früher kennen lernten und der ſeinem Freunde Körner in der Geringſchätzung des franzöſiſchen Eſprit zwar nicht überall, aber doch im Gebiete der Poeſie ſekundierte. [1]) Einen wirklichen Disput zwiſchen Goethe und Schiller rief Rouſſeau's Monodram „Pygmalion" hervor, das Iffland in Weimar tragierte; leider iſt dieſer Disput aber brieflich nur begonnen, mündlich ausgefochten worden. Schiller ſchrieb Goethe ſehr unzufrieden über die Ausſicht, „eine ſo froſtige handlungsleere, unnatürliche Fratze aufgeführt zu ſehen; [2]) Goethe reſolviert nach einigen Zwiſchenreden: „Über Pygmalion wollen wir methodiſch zu Werke gehen; denn wenn man bei der großen Einigkeit in Grundſätzen, einmal über Beurteilung einer Erſcheinung in Oppoſition iſt, ſo kommt man gewiß auf ſchöne Reſultate, wenn man ſich verſtändigt. Ich glaube, wir werden bald einig ſein; denn man kann von dieſem Monodram nur inſofern ſprechen, als man die Manier des franzöſiſchen tragiſchen Theaters und die rhetoriſche Behandlung eines tragiſchen, oder hier eines ſentimentalen Stoffs, als zuläſſig vorausſetzt; verwirft man dieſe völlig, ſo iſt Pygmalion mit verworfen; läßt man ſie aber, mit ihrem Wert oder Unwerte gelten, ſo kann auch hier Lob oder Tadel eintreten. Man kann jeden Manieriſten loben und das Verdienſt, das er hat, auseinanderſetzen; nur muß ich ihn nicht mit Natur und Styl vergleichen." Dieſe Sätze kennzeichnen die bedingte Schätzung und überhaupt das tolerante Urteil Goethe's vorzüglich; ſein aufgeſchloſſener Geiſt

---

[1]) Vgl. Schiller an Körner 17. März 1802. Körner's Aufſatz „über Geiſt und Eſprit wurde erſt ſpäter gedruckt.

[2]) 24. April 98.

umfaßte eben von Grübel's Nürnberger Philiſtergedichten bis zu Rouſſeau's ſententiöſer Sentimentalität und bis zu Friedrich Schlegel's toller Fragmentenproduktion ein weit ausgedehnteres Gebiet als Schiller's energiſch zuſammengeſchloſſener, ſcharf nach einem Ziel gerichteter Sinn. Für Schiller war Streben gleichbedeutend mit Kampf; Goethe ſah im Kampf ein Hindernis des Strebens. —

Wenn ſo manche Differenzen des Urteils vorhanden waren, ſo fanden ſich gegenüber Shakeſpeare, wo „Natur und Styl“ vereinigt waren, beide Freunde doch in ihrem Urteil zuſammen. Wie Schiller die Freiheit dieſes größten Dramatikers in ihrem innern Einklang mit den wahren Regeln der Tragödie erkannte, wiſſen wir ſchon. Ebenſo wenig hat auch Goethe jemals aus den ſtrengen Kunſtformen, die er ſuchte und aufbaute, einen Gegenſatz gegen Shakeſpeare's dramatiſche Kunſt entwickeln wollen. Die überſtrömende Begeiſterung, mit der er als Jüngling am Shakeſpeare's-Tage geſprochen, iſt freilich eingedämmt und gebändigt; aber ihre Kraft lebt ungebrochen in den tief verſtändnisvollen Worten Wilhelm Meiſters, der vor den aufgeſchlagenen ungeheueren Büchern des Schickſals zu ſtehen glaubt, und noch während Goethe das griechiſchſte ſeiner Werke, die Charakteriſtik des deutſchen Griechen Winckelmann verfaßt, ſpricht er es mit ungetrübter Klarheit aus, daß Shakeſpeare vor dem höchſten äſthetiſchen Richterſtuhl untadlig beſtehe.

Was er vom Drama verlangte, was er in ihm ſchätzte, vermochte er ſelbſt nicht zu ſeiner Zufriedenheit zu geſtalten; er ſei nicht zum tragiſchen Dichter geboren, geſtand er ſelbſt. Um ſo mehr aber verfolgte er mit innerſtem Anteil die unter ſeinen Augen ſich entwickelnde, vollendende tragiſche Dichtung Schiller's. Die entſcheidende Bedeutung, die Schiller's unermüdliche Arbeit am Wallenſtein für die geſamte deutſche Kunſt in ſich ſchließe, hat er oftmals hervorgehoben. Und wie Schiller in „Hermann

und Dorothea“ den Gipfel der epiſchen, ja der rein in ſich ſelbſt ruhenden Kunſt überhaupt erblickte, ſo ſah Goethe in dem vollendeten „Wallenſtein“ das Drama, welches das Streben einer ganzen nationalen Kulturgeſchichte endlich in würdiger, abſchließender und vorbildlicher Art verwirklichte.

Fünfter Abschnitt.

Fortbildung von Schiller's Theorie durch Wilhelm Humboldt.

Humboldt ist der einzige von Schiller's Freunden, der sich nicht nur anteilnehmend, fragend, urteilend, anspornend zu seinen Untersuchungen verhalten hat, sondern der sie als Schiller selbst von ihnen zurücktrat, fortbildend weitergeführt hat. Humboldt rang in sich mit einem Problem, das er auf verschiedene Weise, besonders auch im Gedankenaustausch mit Körner zu lösen suchte, bis Schiller ihm den fördernden Weg zur Lösung zeigte. Dies Problem war die Versöhnung des griechischen und des deutschen Geistes. Niemand unter unsern klassischen Dichtern hat das Wort „Griechen" mit solcher Ehrfurcht ausgesprochen wie Humboldt, selbst Goethe nicht; nur Winckelmann läßt sich ihm hierin vergleichen. Beschäftigt mit dem Plane, eine umfassende „Charakteristik des griechischen Geistes," oder wenigstens des griechischen Dichtergeistes zu verfassen, schreibt er doch, daß er sich nur ungern zur Ausführung entschließen werde. „Die Griechen sind mir zu heilig, um sie anders als mit einer gewissen Würde zu nennen. Man muß es erst verdienen von ihnen reden zu dürfen .... Wer von den Griechen spricht, versündigt sich leicht an der Vorwelt, oder der Nachwelt, und wem die Menschheit heilig ist, soll keines von beiden tun." [1]) Es ist

[1]) An Körner 1. August 95.

ewig ſchade, daß jener Plan nicht ausgeführt worden; wir hätten in jenem Werk für die Geſchichte der Litteratur ein Seitenſtück zu Winckelmann's Kunſtgeſchichte erhalten; es wäre für alle Zeit in ihm verkündet worden, zwar nicht wie die Griechen beſchaffen waren, wohl aber wie das geiſtige Ideal beſchaffen war, an welchem die größten Genien unſeres Volkes ſich zu ihrer Vollendung emporbildeten. Aber trotz dieſer ehrfurchtvollen Begeiſterung lag das Streben Humboldt's doch nicht in der unbedingten Nachahmung der Griechen. Der Bedingungen der Gegenwart, vor Allem der nationalen Bedingungen war er ſich vollkommen bewußt. Es iſt von ſymboliſcher Bedeutſamkeit, daß Winckelmann in Rom päpſtlicher Beamter, Humboldt Vertreter der preußiſchen Regierung war. Und wie in Rom, ſo auch in Paris oder Madrid, überall iſt Humboldt von deutſchem Bewußtſein durchdrungen, das Gefühl der ſpecifiſchen Verſchiedenheit von den auswärtigen Nationen verläßt ihn nie. Insbeſondere iſt es die deutſche Sprache, die von Goethe und Schiller ſo geringgeſchätzte, deren Beſitz ihn mit beſtändiger Freude erfüllt. Und dem deutſchen Nationalcharakter ſchreibt er vor allen andern die Fähigkeit zu, „die Brücke zwiſchen der antiken und modernen Welt“ zu ſchlagen, die Verbindung der Eigentümlichkeiten der Alten und Neueren in Eine einzige Form hervorzubringen und ſo ſich ſelbſt zu einer „wahrhaft idealiſchen Veredlung zu ſteigern.“ [1]) So zugleich im vollen Wortſinne „Grieche“ und Deutſcher iſt Humboldt der vollendete und muſtergiltige Vertreter jener glänzendſten Epoche deutſchen Geiſteslebens.

Es leuchtet ein, daß die Betonung beider Elemente, des antiken und des nationalen, ſich zuerſt als innerer Widerſtreit fühlbar machen mußte. Und wenn Schiller's äſthetiſche Schriften zu einer Verſöhnung führten, ſo zeigten ſie doch nur den Weg, noch nicht das Ziel. Dieſes Ziel fand Humboldt in Goethe's Herrmann

[1]) An Wolf 20. Aug. 97.

und Dorothea; hier war ihm Griechentum und Deutschtum eins geworden, hier hatte sich Homer zum deutschen Volkssänger umgewandelt. In der Anwendung Schiller'scher ästhetischer Maßstäbe auf Goethe's Epos ergaben sich alsdann Humboldt Erkenntnisse, welche Schiller's System weiter ausbauten.

Verfolgen wir nun zunächst das allmähliche Hineinwachsen Humboldts in Schiller's und Goethe's Gedankenwelt. Aus den unfruchtbaren Versuchen, in Gemeinschaft mit Körner ein „objectives Prinzip der Schönheit" zu finden, rissen ihn ebenso wie Körner Schiller's schnell nach einander hervortretende Arbeiten. Mit einem Schlage enden jene Bemühungen. Die Zusammenkunft, die Schiller im Herbst 1794 mit Humboldt und Körner in Weißenfels hatte, mag beide zu entschiedenen Anhängern von Schiller's Lehre gewonnen haben.

Eingehende Äußerungen Humboldt's über die Ästhetischen Briefe fehlen uns jedoch; erst die Abhandlungen über das Naive und die Sentimentalischen Dichter haben ihn in seiner Korrespondenz mit Schiller eifrig beschäftigt. Deutlich ist hier zu erkennen, wie er „die Griechen" höher als Schiller schätzt, wie er geneigt ist, ihrer Poesie absolute Maßstäbe zu entnehmen. Indem Humboldt nach Schiller's Wunsch dessen dichterische Eigentümlichkeit und Fähigkeit ermißt, vergleicht er ihn mit den Griechen und erkennt die große Verschiedenheit zwar nicht als einen Nachteil für Schiller, aber doch als etwas besonders zu Erklärendes, gleichsam zu Rechtfertigendes.[1]) Schiller ließ sich demgegenüber zu der schon oben erwähnten allzukühnen Lobpreisung einer modernen Dichtung hinreißen, die bloß das Ideal, nicht wie die Alten die Wirklichkeit darzustellen habe. Humboldt antwortet darauf mit einer sehr feinen Charakteristik der griechischen Poesie, der er in allen ihren Phasen eine verhältnismäßig große Empfänglichkeit im Vergleich zur

[1]) An Schiller 15. Oktober 95.

Selbſttätigkeit zuſchreibt. Aus dieſem Grundzuge erklärt er die Klarheit, welche alles Finſtere und Verworrene entferne, die Ruhe, die ſich gegenüber den Schlägen des Schickſals als Feſtigkeit, im täglichen Laufe als milde Heiterkeit äußere, den würdigen Anſtand, der äußerlich alles bezeichne. Er leitet aber auch daraus den Mangel an individuellem Gedankengehalt ab, der auf einen mehr durch äußere Einwirkung, als durch innere Tätigkeit ausgearbeiteten Geiſt zurückweiſe, und findet daher die Haupttendenz der ächt griechiſchen Stimmung epiſch, nicht dramatiſch. [1]) Mit dieſen Sätzen traf Humboldt in ſehr merkwürdiger Weiſe mit Schiller's großen Abhandlungen zuſammen, die ihm bisher nur angekündigt waren. So war naturgemäß ſeine Befriedigung groß, als er die Aufſätze endlich erhalten hatte. Daß die Poeſie beſtimmt ſei, der Menſchheit ihren möglichſt vollſtändigen Ausdruck zu geben, war auch ihm der Grundgedanke, aus dem ſich die Konſtruktion der beiden möglichen Gattungen der Poeſie entwickelte. Wenn er das gemeinſame Poetiſche in beiden mehr betont wiſſen wollte als es durch Schiller geſchehen war, wenn er die Grenze nicht ſo ſcharf ziehen wollte als dieſer, ſo lag darin keine grundſätzliche Verſchiedenheit, und Schiller hatte ganz Recht zu erwidern, daß er, der zum erſten Mal dieſe Definition gemacht, ſelbſtredend die Aufgabe gehabt habe, die Unterſchiede ſcharf hervorzuheben, aber durchaus nicht verkenne, daß jede der beiden Gattungen deſto mehr gewinne, jemehr ſie ſich der andern nähere. [2]) Leider fehlt der Antwortbrief Humboldt's in der uns erhaltenen Reihe, [3]) und wir können nur aus Schiller's Erwiderung entnehmen, daß Humboldt vom Naiven und Sentimentaliſchen auf den Unterſchied des Realismus und Idealismus übergegangen war und ſodann zu Schiller's großer

---

[1]) An Schiller 27. Nov. 95.

[2]) Humboldt an Schiller 18. Dez. 95; Schiller an H. 25. Dez.

[3]) Zwiſchen dem 12. Januar und 1. Februar 96.

Befriedigung auch im Gebiet des Idealismus die Notwendigkeit des Charakteriſtiſchen betont hatte, in der Art, daß durch die individuelle Verſchiedenheit der idealen Einheit, durch die Beſtimmtheit — der idealen Unendlichkeit kein Eintrag geſchehe. Die individualiſierende Darſtellung fand er dann mit Freude und Anerkennung im „Reineke Fuchs," deſſen Wert als epiſche Dichtung er ebenſo wie Schiller hoch anſchlug.[1]) Aber welch' höheren, Weiten und Tiefen erſchließenden Eindruck empfing er darauf von Hermann und Dorothea, das er entſtehen und zur Vollendung reifen ſah. Freilich erlebte er zugleich die Anfänge des „Wallenſtein" und beteiligte ſich eifrig an den Diskuſſionen beider Dichter über Epopöe und Drama,[2]) — aber der Eindruck der Gegenwart, der zauberhaft raſchen Vollendung des epiſchen Gedichts überwog Schiller's gewaltig ringende Zukunftsarbeit, und als Humboldt nun Deutſchland verließ, da begleitete ihn der übergewaltige Klang des Goetheſchen Werkes; unter den maſſenhaft neuen Eindrücken von Paris blieb er ihm gegenwärtig, und ſo gelangte die liebevollſte Würdigung des ächt deutſchen Gedichts von franzöſiſchem Boden her in die Heimat.

Es iſt bekannt, daß das äſthetiſch-kritiſche Werk Humboldt's nicht die Einwirkung geübt hat, die ihm zukam, und daß neben der Unempfänglichkeit, teilweiſe auch ſchon der abweichenden Richtung des Leſepublikums die Formgebung des Verfaſſers auch eine Mitſchuld hatte. Über Humboldt's Stil haben ſeine Freunde, wie auch ſeine Kritiker ſo viel geſchrieben, daß eine Wiederholung überflüſſig ſcheint; die allzugroße Vorſicht, daher die ungemeine Gewiſſenhaftigkeit der Diſtinktionen ermüdet den unbefangenen Leſer. Ähnlich wie bei Schiller führt aber auch die größte Sorgfalt doch nicht zu einer lückenloſen dialektiſchen Beweisführung, und er-

[1]) An Schiller 2. Febr. 96.

[2]) An Körner 7. März 97.

ſcheint daher ziellos. Nach alledem wird eine Rekapitulation des Gedankenganges in ſeinen Hauptzügen nicht unerwünſcht ſein.

Die Einleitung dürfte erſt geſchrieben ſein, nachdem Humboldt das Manuſkript den Weimarer Freunden zur Begutachtung vorgelegt und Schiller's beſorgliche Bemerkungen darüber erhalten hatte; denn ſie reproduziert weſentliche Gedanken aus deſſen kritiſchem Briefe.[1]) Sie verwahrt ſich dagegen, als wollte die Theorie der Kunſt dem Künſtler direkte Vorſchriften geben, der in dem Kunſtwerk ſeine Individualität auszuprägen habe. Zwiſchen dem allgemeinen Geſetz und der Ausübung ſei eine Kluft, die ſich der Künſtler ſelbſt durch empiriſch praktiſche Regeln auszufüllen habe. Für den Theoretiker ſei das Werk des genialen Künſtlers nicht Gegenſtand der Kritik, ſondern vielmehr Stoff, aus dem er ſeine Geſetze ſchöpfe, wie der Naturforſcher aus der Betrachtung der Natur. Die Theorie der Kunſt habe ihren Wert für den, der das Kunſtwerk genießen wolle, aber nicht bloß zu flüchtigem Amuſement, ſondern um dadurch ſich ſelbſt, ſeinen Charakter zu bilden. Dieſe Charakterbildung geſchehe auf dem Wege der Bildung des Geſchmacks, und ſo will dieſe Kunſttheorie ſchließlich ebenſo wie die Schillers der „äſthetiſchen Erziehung" dienen.

Wenn der Forſcher nun „Hermann und Dorothea" zum Anlaß nimmt, um daran ſeine Grundſätze zu entwickeln, ſo ergiebt ſich hieraus wie aus dem oben geſagten, daß er in dieſer Dichtung ein derartig geniales, gleichſam nach Art der Natur in ſich ſelbſt berechtigtes Werk erblickt. Er rechtfertigt dies in dem erſten Abſchnitt der Schrift damit, daß in dieſem Gedicht Individuelles und Idealiſches unbedingt und untrennbar verbunden ſeien, daß dadurch die dargeſtellte einfache Handlung zum treuen und vollſtändigen Bilde der Menſchheit werde. Schon Haym hat darauf hingewieſen, daß das Werk dadurch nicht einer der beiden poetiſchen Hauptgattungen

[1]) 27. Juni 1798. So ſchon Tomaſcheck S. 397. Vgl. Goethe an Humboldt 16. Juli; Goethe an Schiller 30. Juni; an Körner 25. Mai.

Schiller's zugewieſen, ſondern daß die Einheit des Naiven und Sentimentaliſchen darin vollendet geſehen und damit Goethe als der Dichter Κατ' ἐξοχήν proklamiert wurde. — Indem Humboldt nun zunächſt zur Entwickelung ſeiner allgemeinen Kunſttheorie ſich wendet, giebt er merkwürdigerweiſe in Einem kurzen Abſchnitt zwei verſchiedenartige Beſtimmungen der „Kunſt". „Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln, iſt die allgemeinſte Aufgabe der Kunſt" heißt es am Eingang dieſes Abſchnitts — und am Schluß: „Die Kunſt iſt die Fähigkeit, die Einbildungskraft nach Geſetzen produktiv zu machen." Wie verhalten ſich dieſe beiden Ausſprüche zu einander? Wie verhalten ſie ſich zu Schiller's Anſicht? — Es leuchtet ein, daß in beiden über das Weſen der Kunſt eigentlich nichts ausgeſagt iſt; denn auch der zweite, der es ſcheinbar tut, redet doch nur von einer Vorbedingung. Nach dem giltigen Sprachgebrauch iſt „Kunſt" eine Tätigkeit, nicht die Befähigung zu einer Tätigkeit. Berückſichtigen wir dies, ſo beſagen jene beiden Ausſprüche: „Die Fertigkeit, die Einbildungskraft nach Geſetzen produktiv zu machen, wird, ausgeübt die Aufgabe erfüllen, das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln." Dieſe Verwandlung geſchieht alſo durch eine geſetzmäßige Produktion der Einbildungskraft oder Phantaſie; die Phantaſie iſt daher auch in den weiteren Entwickelungen Humboldts das weſentliche Agens. Sie erzeugt den Gegenſtand von neuem,[1]) der uns ſchön erſcheint, möge er nun nur als in der Natur exiſtierend äſthetiſch betrachtet oder möge er künſtleriſch nachgebildet werden. „Die Natur iſt überhaupt nie ſchön als inſofern die Phantaſie ſie ſich vorſtellt." Dieſer entſcheidende Satz ſtimmt mit der Lehre von dem ſubjektiven Charakter des Schönen, die wir bei Kant und Schiller fanden, überein

[1]) Vgl. Goethe, Einleitung zu den Propyläen XVIII. „Indem der Künſtler irgend einen Gegenſtand der Natur ergreift, ſo gehört dieſer ſchon nicht mehr der Natur an, ja man kann ſagen, daß der Künſtler ihn in dieſem Augenblicke erſchaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteriſtiſche, Intereſſante abgewinnt, oder vielmehr erſt den höhern Wert hineinlegt."

und ist die entschiedene Absage an das ehemalige Bemühen um ein objektives Schönheitsprinzip. Aber zwischen der Art dieses „Vorstellens“ bei Humboldt und bei Schiller scheint zunächst eine klaffende Differenz zu bestehen. Schiller sieht die subjektive Betrachtung darin, daß wir die Natur unter dem Gesichtspunkt der Freiheit betrachten, ihr Freiheit leihen, Freiheit in ihrer Erscheinung wahrnehmen; Humboldt dagegen will schon die Einbildungskraft gesetzmäßig das Bild produzieren lassen. Er will ferner durch sie ein Bild gewinnen, welches jeden einzelnen Teil untrennbar und unveränderlich von den anderen abhängig erscheinen läßt, in welchem keine Erscheinung nur durch sich selbst zu existieren scheint, sondern der Eindruck der einzelnen sinnenfälligen Realität durchaus von dem eines allgemeinen Causalzusammenhanges aufgehoben wird. Er gelangt auf diesem Wege dazu, schließlich die Kunst im weitesten Sinne der Wissenschaft gleichzusetzen, welche die Ereignisse in ein allumspannendes Gewebe des Causalzusammenhanges einfügt, etwa in der Art, wie er lange Jahre später selbst die Aufgabe der Geschichtswissenschaft bestimmte. Hier ist der Gegensatz zu Schiller höchst frappant. Wir sahen im ersten Abschnitt, daß auch Schillers Kunstansicht zu der wissenschaftlichen Betrachtung in Beziehung gesetzt werden konnte, aber zu der empirischen, rein das Objekt beobachtenden, nicht zu der konstruierenden, systematisierenden wie Humboldt will. Aber dieser Gegensatz wird sich leicht erklären, wenn wir das praktische Interesse beider ins Auge fassen und dadurch von neuem die Erfahrung machen, daß eine rein theoretische Kunstkonstruktion imaginär ist. Schiller ging aus von dem künstlerischen Bilde des schönen Menschen. Dieser ist eine Einzelerscheinung; Würde und Wert einer solchen Erscheinung liegt gerade darin, daß sie unabhängig von äußeren Bedingungen, nur bedingt durch ihr inneres Gesetz erscheint; es gilt dies ebenso für die griechische Marmorstatue idealen Stils wie für Idealgestalten der Dichtung, etwa Natalie im Wilhelm Meister. Daß aber ein inneres Gesetz für ihre Bildung obwaltet,

iſt nicht nur mit jener Freiheit vereinbar, ſondern nach Schiller ſogar das Weſen derſelben. Ganz anders wie Schiller ging Humboldt bei ſeinen Unterſuchungen nicht von einer Einzelerſcheinung, ſondern von dem Geſamtbilde einer vollendeten epiſchen Handlung aus; hier iſt natürlich der Cauſalzuſammenhang der Teile, die dadurch bedingte Einheit von weſentlichem Intereſſe. Aber dieſe Herrſchaft des Cauſalgeſetzes innerhalb der Struktur des komplizierten Stoffes iſt tatſächlich nichts anderes als innere Geſetzmäßigkeit und daher nichts anderes als was Schiller gegenüber der Einzelerſcheinung als deren „Freiheit“ bezeichnet.

Wenn Humboldt ferner das Kunſtwerk gegenüber dem nachgeahmten Naturprodukt als eine neue Geſtalt bezeichnet, eine Geſtalt, an der jedes Zufällige ausgetilgt ſei, ſo begegnet er ſich auch darin dem Sinne nach mit Schiller, obgleich er im Ausdruck differiert; nur die Benennung war eine andere; denn Schiller bezeichnete den Zuſtand, dem alles Zufällige mangelte, als innere Freiheit, Humboldt als Geſetzmäßigkeit. Ebenſowenig wie Schiller war Humboldt aber glücklich, wenn er das Verhältnis dieſes Zuſtandes, dieſer Geſtalt zu dem aus der Natur geſchöpften Sinneseindruck beſtimmen wollte; hier machte ſich auch bei ihm der Mangel tieferer Naturerkenntnis fühlbar. Goethe ſcheut ſich nicht zu ſagen, daß der Künſtler von dem Natureindruck Züge wegzulaſſen oder ihm ſolche hinzuzufügen habe, um ein künſtleriſches Bild zu erzeugen; Humboldt iſt dieſe Annahme zu roh; er redet ſtatt deſſen „von der Farbe, von dem Glanze“, die der Künſtler ſeinem Werk überhaupt leihe, und von der Unmöglichkeit, dieſe Umbildung zu beſchreiben, ohne auf ungehörige mechaniſche Ausdrücke zu verfallen.

Bleibt alſo hier manches dunkel, ſo iſt Humboldt dagegen von klarer Entſchiedenheit im Abweiſen einer angeblichen Erhöhung der Natur durch den Künſtler. Die künſtleriſche Umbildung beſteht nicht in einer Verbeſſerung, ſondern in einer Anpaſſung des Eindrucks an ein anderes menſchliches Organ; das Wirkliche, das die

Sinne empfinden, wird in ein Bild verwandelt, das zur Phantaſie ſpricht; es iſt eine geſetzmäßige Tätigkeit der Phantaſie, durch welches ſie jenes ſich ſelbſt akkomodiert, es zur Idealität macht. Nicht weniger entſchieden ſpricht ſich Humboldt dagegen aus, etwa nur die „ſchöne“ Natur nachahmen zu wollen; denn er iſt feſt davon überzeugt, daß es gar keine „ſchöne“ Natur giebt, ſondern daß ſie erſt durch die Stimmung des Betrachtenden dazu gemacht werde.

Das Bild, das die künſtleriſche Phantaſie erzeugt, hat die Eigenſchaft zugleich beſtimmt und unendlich zu erſcheinen; während in der Wirklichkeit das Beſtimmte zugleich das Beſchränkte iſt, gilt dieſe Nötigung für das Kunſtwerk nicht. Nicht ganz glücklich verwendet Humboldt hier den Ausdruck „Idee“, wenn er fordert, daß dieſe ſich durch ein Individuum in der Idealerſcheinung ausdrücken ſolle. Goethe's Begriff des „Typus“ wird hier durch den Zuſammenhang gefordert; aber Humboldt gelangt nicht dazu ihn auszudrücken. Doch zieht er auch ohne dieſen Hilfsbegriff die Folgerung, daß jedes wahre Kunſtwerk Totalität beſitzt, indem es in ſeinem Rahmen ein Weltbild giebt.[1]) Und noch in einem anderen Sinne behauptet er die Totalität, in der Wirkung der Kunſt auf alle Seiten unſeres Gemüts. Anfänglich ſcheint dieſer Gedanke ihm ſelbſt nicht vollſtändig deutlich; denn er redet von der ſucceſſiven Erregung einzelner Affekte, die doch etwa ein einzelnes lyriſches Gedicht nicht bis zur Vollſtändigkeit einzeln erſchöpfen kann; aber im Fortgange klärt ſich ſeine Vorſtellung, und verdeutlicht ſich ſelbſt dazu, daß auch hier die Erregung einer einheitlichen Stimmung, welche alle einzelnen in ſich einſchließt und ermöglicht, gefordert wird. Der Künſtler ſammle nur unſer eignes Weſen in Einen Punkt, und beſtimme es. „Unſer ganzes Weſen iſt dann in uns zugleich und in allen ſeinen Punkten rege, und iſt ſchöpferiſch; was es in dieſer Stimmung hervorbringt, muß ihm ſelbſt entſprechen, und wieder Einheit und

[1]) Hier iſt an Moritz' Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ zu erinnern.

Totalität beſitzen.“ Ähnliches hat Schiller im Sinn, wenn er Goethe über den Wilhelm Meiſter ſchreibt: „Es fließt mir darin eine Quelle, wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige beſonders, welche die vereinigte Wirkung von allen iſt, Nahrung ſchöpfen kann.“ Die Hervorbringung dieſer einheitlichen Stimmung iſt nun nach Humboldt der eigentliche Zweck des Dichters, für den die Darſtellung eines beſtimmten Inhalts nur Mittel iſt. Er findet ſich auch in dieſer Grundanſchauung durchaus mit Schiller zuſammen. Aber feſt überzeugt iſt er zugleich, daß eben jene Stimmung nur durch beſtimmte, geſetzmäßig auszudrückende Mittel zu erzeugen iſt, und daß es daher eine Äſthetik giebt, nach deren Grundſätzen jedes Werk zu beurteilen iſt und ein abſolutes, nicht bloß ein relatives Reſultat erreicht werden kann. Es iſt nach ſeinem ganzen Entwickelungsgange natürlich, daß er den abſoluten Wert vor allem den griechiſchen Werken beilegt; der Belvederiſche Apoll, eine Stelle des Homer, das ſind die Muſter, auf die er ſich gerne beruft. Zuſammenfaſſend ſchildert er die Tätigkeit des Künſtlers und die Stimmung, die ſie erſchafft, mit folgenden Worten: „Den wirklichen Gegenſtand nur gleichſam zum Spiel in ein Objekt der Phantaſie zu verwandeln fängt er an, und hört damit auf, das größeſte und ſchwerſte Geſchäft, was dem Menſchen als ſeine letzte Beſtimmung aufgegeben iſt, ſich und die Außenwelt aufs innigſte miteinander zu verknüpfen, dieſe erſt als einen fremden Gegenſtand in ſich aufzunehmen, dann aber als einen frei und ſelbſt organiſierten wieder zurückzugeben, auf ſeine Weiſe und mit den ihm angewieſenen Organen auszuführen.“ „Die Vollendung und Harmonie, die wir vor uns erblicken, gehen in uns ſelbſt über, und offenbaren ſich durch Ruhe und Rührung, welche beide man vielleicht als die allgemeinſte Wirkung jedes großen Kunſtwerks anſehen darf: durch Ruhe, weil in dieſem Zuſtande nichts Störendes, nichts Mißklingendes ſtattfinden kann; durch Rührung, weil es immer das Herz mit Wehmut ergreift, ſo oft wir in eine gewiſſe Tiefe der Menſchheit blicken. Beide zuſammen be-

weiſen, daß wir die Menſchheit und das Schickſal, dieſe beiden ungeheuren Gegenſtände, die auf einmal alles umfaſſen, was ein menſchliches Herz zu rühren vermag, nie lebendiger durchſchauen und energiſcher verknüpfen als in dieſen Momenten. In eine ſolche wunderbare und unbegreifliche Stimmung aber kann der Geiſt nicht anders verſetzt, in eine ſolche Tiefe nicht anders verſenkt werden, als wenn man ihn, von aller Wirklichkeit hinweg, in eine Welt von Idealen hinüberzaubert, in der er die Natur nur an ihren Elementen und ihren Kräften wiedererkennt, ſonſt aber überall eine ihr fremde Vollendung und Schrankenloſigkeit antrifft.“ [1])

Nachdem Humboldt ſo in den erſten zwölf Abſchnitten ſeines Werkes die allgemeinen Geſichtspunkte feſtgeſtellt, wendet er ſich nun ſpeziell zu Goethe's Epos, um an ihm die Giltigkeit jener Maßſtäbe zu erweiſen. Er rühmt an ihm beſonders, daß die Wirkung auf das Gemüt durchaus nicht vermöge direkter Einwirkung, ſondern ausſchließlich durch die Darſtellung des Objekts erreicht werde und findet dadurch die ſpeziell für das Epos erforderliche Objektivität bekundet. Er findet dies aber noch in einer beſonderen Art und in einem beſonderen Maße, indem der Stil des Gedichts ihn an die Formen der bildenden Kunſt erinnert. Er kam durch dies Urteil den Intentionen Goethe's beſonders entgegen und berührte ſich ſehr eng mit dem Urteil Heinrich Meyer's. Er fand die plaſtiſche Geſtaltung in dem Gedicht ſo überwiegend, daß er ſich nicht mehr Zuhörer des Dichters zu ſein ſchien, daß er „die reinen Formen ſinnlicher Gegenſtände“ zu ſehen glaubte. Und die Anerkennung des Gedichts, die er gerade hieran knüpfte, gewährt einen weiteren Ausblick in das Ganze ſeiner Kunſtanſchauung. In der Annäherung des Gedichts an das plaſtiſche Kunſtwerk ſah er die Vorherrſchaft des allgemein künſtleriſchen Charakters. Wie Schiller in dem Epos

[1]) Geſ. Werke 4, 37. 38.

die künſtleriſch reinſte Form der Dichtung, ſo erblickte Humboldt in dem plaſtiſchen Kunſtwerk die reinſte Form künſtleriſchen Schaffens überhaupt und in der Annäherung an ſie eine Bürgſchaft für den rein äſthetiſchen Charakter des Gedichts. Denn es war ihm klar, daß in der Dichtung am meiſten von allen Künſten die Gefahr vorliege, nicht eigentlich äſthetiſche, ſondern andersartige belehrende oder rührende Wirkungen hervorzubringen, daß dagegen die bildende Kunſt, welche nur ſinnlich wahrnehmbare Formen erſchafft, am ausſchließlichſten ſich der äſthetiſchen Mittel bediene.

Wenn ſich „Hermann und Dorothea" nun in der Tat dem letzteren annähert, ſo gewinnt das Gedicht umſomehr, als ihm ja auch die Darſtellung eines Gebiets möglich iſt, das der bildenden Kunſt ganz verſagt bleibt, der Bewegung. Indem Humboldt ſich in der Würdigung deſſen mit Leſſing eines Sinnes zeigt, gewinnt er die Erkenntnis der ſpezifiſchen Vorteile der Poeſie vor der bildenden Kunſt. — Die vollendete, auf die Phantaſie wirkende Darſtellung objektiven Lebens ſchließt ſich endlich ab durch die ſtrenge Geſetzmäßigkeit, mit der der Dichter ſich einzig und allein an den objektiven Stoff hält, und jede Einmiſchung oder Abſchweifung abweiſt.

Das bezeichnendſte für die ganze Anſchauung Humboldt's iſt nun aber, daß er trotz ſo klar nachgewieſener Grundſätze und Geſetze „Hermann und Dorothea" doch ein naives Gedicht nennt. Auch Schiller freilich nannte es ſo; aber er war weit entfernt davon, eine ſolche Fülle von komplizierten Geſetzen darin entdecken zu wollen; Humboldt aber zeigt ſich hierin als Geſinnungsgenoſſe Goethe's, für den Geſetz und Natur ſchließlich eins waren, geſetzmäßige und natürliche Bildung gleichbedeutend. Wie Goethe von ſeiner Urpflanze behauptete, ſie ſei keine Idee, ſondern eine Erfahrung, ſo würde auch Humboldt ohne Bedenken bekannt haben, der geſetzmäßige Urtypus des epiſchen Gedichts ſei keine Idee, ſondern Erfahrung; in Hermann und Dorothea ſei er gegeben. Indem Humboldt

darauf Goethe's Gedicht dem Homer gleich ſetzt, beurteilt er dieſen ähnlich wie Schiller, und ſetzt ebenſo ſeiner Objektivität Arioſt als Repräſentanten einer ſubjektiven epiſchen Dichtweiſe entgegen. Wenn er aber auch hierbei der Terminologie Schiller's in Betreff „naiver" und „ſentimentaliſcher" Dichtung ſich anſchließt, ſo begründet er den Unterſchied beider doch neben Schiller auf durchaus ſelbſtändige Weiſe. Schiller hatte dieſen Unterſchied hauptſächlich aus verſchiedenartiger Gemütsverfaſſung der Dichter abgeleitet, Humboldt leitet ihn aus dem Begriffe der Dichtkunſt ab. Er geht davon aus, daß die Poeſie „Kunſt durch Sprache" ſei, und entwickelt mit freilich allerlei erſchwerendem Beiwerk[1]), daß dies auf eine doppelte Weiſe verſtanden werden könne, entweder ſo daß die Sprache dem Dichter nur als Mittel diene, um unſerer Phantaſie künſtleriſche Bilder vorzuführen, oder daß ihm die äſthetiſche Behandlung der Sprache Selbſtzweck ſei, daß er entweder „die individuelle Natur der Sprache für die Kunſt" nutzbar zu machen, oder umgekehrt der Sprache die Eigentümlichkeit der Kunſt zu Gute kommen laſſen wolle. Er weiſt die erſtere, dem allgemeinen Kunſtbegriff näher ſtehende Art natürlich Goethe zu, bei dem er ſchon früher den Mangel einer vollendeten Sprachbehandlung bedauert hatte. Er weiſt die letztere Art nicht ausdrücklich, aber unmißverſtändlich Schiller zu, deſſen Poeſie ihm, vor Erſcheinen des Wallenſtein, hauptſächlich durch die philoſophiſch-ethiſchen Gedichte repräſentiert wurde. Er ſcheut ſich auch bei aller Bewunderung nicht, vor dem Abweg ſehr deutlich zu warnen, der die Poeſie, die auf plaſtiſche Phantaſiebilder verzichte, in das Didaktiſche abführe, wo ſie abwechſelnd durch maleriſche Bilder[2]) und durch glänzende und rührende Sentenzen zu gefallen ſuche und vom Werke des Genies zur Sache des Talents herabſinke.

---

[1]) Vgl. Abſchnitte XIX, XX, XXI, XXV.

[2]) „Bild" hier nicht im Sinne epiſcher Darſtellung, ſondern der bloßen Metapher.

Wenn nun der Gegenſatz zwiſchen Goethe und Schiller in einem wichtigen Punkt durch dieſe Unterſcheidung richtig getroffen wird, ſo bleibt doch die Frage, ob der Gegenſatz des „Naiven“ und „Sentimentaliſchen“ hiermit zuſammenfällt; welche Beziehung beſteht zwiſchen der Poeſie als Sprachbehandlung und der ſentimentaliſchen Dichtung? Sehr hübſch geht dies aus der Beſprechung Arioſt's hervor. Gerade bei dem epiſchen Dichter wird es ſehr deutlich, wie er den Effekt, den das Gedicht erzielen will, entweder durch Wirkung auf die Phantaſie oder durch bloße ſprachgewandte Erzählung erzielen kann, wie er entweder durch die künſtleriſche Vorführung plaſtiſcher Bilder oder durch Abwechslung, immer neuen Reiz der Behandlung zu feſſeln vermag. Hätte Humboldt Byron's „Don Juan“ gekannt, ſo hätte ſich noch viel ſchlagender aus dieſem nachweiſen laſſen, wie der modernen, „ſentimentaliſchen“ Unbefriedigtheit die Abneigung dagegen eigentümlich iſt, auf die Darſtellung eines beſtimmten begrenzten Objekts ſich einzuſchränken, wie die durch keinen Stoff gebundene freie Äußerung der Dichterkraft, die als ſolche eben nichts anderes iſt, wie Sprachbehandlung, den Mangel des Reſpekts vor dem Realen, der den naiven Dichter ganz beherrſcht, aufs deutlichſte bekundet. Virtuos und blendend, hinreißend und verführend zieht dieſe Dichtung den Hörer in ihre Bahnen, ohne ihn in ein beſtimmtes und klares Verhältnis zur Außenwelt zu ſetzen, was Humboldt mit Recht für eine Aufgabe der Kunſt erklärte; ſie iſt rein ſubjektiv und darum in Schiller's Sinne „ſentimentaliſch“.

Es bedarf aber kaum des Hinweiſes, daß das Extrem des „ſentimentaliſchen“ mit dieſen Ausführungen bezeichnet iſt und daß Schiller nur in wenigen ſeiner Werke wie etwa den Künſtlern in dieſem Sinne ſentimentaliſch heißen darf; daß ferner andererſeits eine Poeſie als bloße äſthetiſche Sprachbehandlung ſehr wohl in ganz anderem Sinne als dem Arioſt's und Byron's denkbar iſt, in dem Sinne rein ſelbſtändiger Pflege des Rhythmus und Reims,

Digitized by Google

der metriſchen Kunſtformen. Wir haben in jener Humboldt'ſchen Unterſcheidung einer Poeſie als Kunſt durch Sprache oder Kunſt der Sprache in der Tat ein neues grundlegendes wertvolles Schema der Dichtkunſt, das ſich mit dem Schiller'ſchen wohl ſtreckenweiſe berührt, aber mit ihm durchaus nicht zuſammenfällt.

Nächſt dieſen Ergebniſſen für die Kunſttheorie und Poetik mußte die eingehende Beſchäftigung mit Goethe's Gedicht Humboldt natürlich ſpeziell über das Epos neue Aufklärungen geben. Er betrachtet zunächſt die Stimmung, welche das epiſche Gedicht hervorbringen will, und findet, daß es der Zuſtand „ruhiger und lebendiger Beſchauung“ [1]) iſt, zu welchem der Dichter uns führen will. Er trifft darin, und beſonders in dem Ausſchluß jeder beſtimmten Empfindung, mit dem zuſammen, was Schiller für die Wirkung jedes künſtleriſch gelungenen Gedichts erklärt hatte, was er aber am leichteſten und ſicherſten durch das epiſche Gedicht für erreichbar hielt. Mit großer Sorgfalt, ja Umſtändlichkeit weiſt er dann aus der Zergliederung jenes Seelenzuſtandes und aus der Aufzählung der vorhandenen Mittel der dichteriſchen Phantaſie die ſpeziell für das Epos („die Epopöe“) giltigen Geſetze nach: das Geſetz der höchſten Sinnlichkeit, um dem Hörer die lebendige Beſchauung zu ermöglichen, das Geſetz durchgängiger Stetigkeit, um das Gemüt zur Ruhe zu ſtimmen, das Geſetz der Einheit; aber nicht derjenigen, die auf einen einzelnen Punkt ausmündet, ſondern derer, welche den Stoff als ein Ganzes umfaßt, das Geſetz des Gleichgewichts, das Geſetz der Totalität, welche beide zuſammen die völlige „Parteiloſigkeit und Allgemeinheit“ der erregten Stimmung verbürgen —, endlich das Geſetz der pragmatiſchen Wahrheit, d. h. derjenigen Wahrheit, welche ſich genau an den geſetzmäßigen natürlichen Lauf der Dinge anſchließt. [2])

---

[1]) Abſchnitt 55.

[2]) Abſchnitt 82—87.

Von dem Epos ſcheidet Humboldt ſehr glücklich die Idylle ab, die nicht einen allgemeinen, ſondern einen beſchränkten, abſichtlich in ein beſtimmtes Gebiet ſich einſchließenden Zuſtand der Seele hervorbringen will; er ſcheidet ferner die lyriſch-epiſchen Gedichte aus, die belehren, rühren oder ergötzen, aber nicht „den Zuſtand hoher und reiner ſinnlicher Betrachtung" hervorbringen. In dem Epos ſelbſt unterſcheidet er das heroiſche, welches der Phantaſie die lebhafteſte Mitwirkung der äußern Sinne gewährt und das „bürgerliche", welches die Phantaſie mit Geiſt und Gefühl in nähere Verbindung ſetze; eine Unterſcheidung, welche dem Zeitgeſchmack entgegenkam und ſogar bedenklich an Gottſched erinnert.[1])

Von großer Bedeutung iſt, was Humboldt über den Unterſchied von Epos und Tragödie vorbringt. Während Goethe wie Schiller den Unterſchied aus den techniſchen Bedingungen erklärten oder anders ausgedrückt aus dem Wunſche der Hörer auf verſchiedene Weiſe poetiſch unterhalten zu werden, ſtatuiert Humboldt einen Unterſchied des Zweckes, der zu erzielenden Stimmung. Hiermit trat er in direkten Gegenſatz zu Schiller, für den es nur eine äſthetiſche Stimmung überhaupt gab; aber auch zu den einleitenden Abſchnitten ſeines eigenen Buches befand er ſich in einem gewiſſen Widerſpruch. Man darf ſagen, daß er hier mehr die Wirkung einzelner hervorragender Momente der Tragödie, in der Einleitung aber übereinſtimmend mit Schiller mehr die Wirkung des Ganzen im Auge gehabt hat, das ſchließlich doch den Hörer verſöhnt und zu ruhigem Ernſt geſtimmt entlaſſen will.

Indem Humboldt (in den Abſchnitten 63—66) die Tragödie nach ihrer Abſicht, eine einzelne Stimmung zu erregen, betrachtet, ſpricht er ihr eine enge Beziehung zur lyriſchen Poeſie zu, ja er nennt ſie ſogar die höchſte Gattung der lyriſchen Poeſie, eine Bezeichnung, die unzweifelhaft richtig iſt, ſofern man nur das Aus-

[1]) Abſchnitt 67—77.

drucksmittel der Tragödie betrachtet, falsch aber, indem die sinnlich anschauliche Wirkung ganz außer acht gelassen ist.[1]) Es ist indes sehr interessant zu beobachten, wie Humboldt von seiner Zweckbetrachtung aus dazu gelangt, dieselben praktischen Regeln für die Tragödie zu geben, wie Goethe und Schiller von ihrer Erwägung der empirischen Bedingungen aus. „Es geht in der Tragödie alles auf einen einzigen entscheidenden Punkt, gleichsam auf eine Spitze hin: der Gang ist nicht bloß ununterbrochen, sondern rasch, die Entscheidung ist plötzlich und abgebrochen, da hingegen in der Epopöe alles gleichsam in sich zurückkehrt, immer einen geschlossenen Kreis durchläuft." „Die Epopöe führt uns in die Welt hinaus, in eine freie heitre und sonnichte Natur; die Tragödie drängt uns in uns selbst zurück." — — „Wenn nun die Einbildungskraft diese beiden Zustände in dichterische Stimmungen umwandeln will, so hat sie dem ersteren ihre Sinnlichkeit, dem letzteren ihre Idealität zu leihen."[2])

Mit der Tragödie sich noch näher zu beschäftigen, gaben dann Humboldt Schiller's schnell sich folgende Bühnenwerke den schönsten Anlaß. Leider ist uns seine Korrespondenz mit Schiller aus jenen Jahren nur zum geringen Teil erhalten, und nur über die „Braut von Messina" liegt uns ein eingehendes Urteil Humboldt's vor.[3]) Es ist natürlich, daß er, der das lyrische Element der Tragödie so

---

[1]) Diesen Mangel fühlte Humboldt selbst und fügte, zum Teil wohl auch durch Schiller's schon zitierten Brief veranlaßt, eine Anmerkung (S. 173, 174) hinzu, worin er in gewisser Hinsicht das Epos und die Tragödie zusammenordnete und sie als plastische Dichtungen der lyrischen gegenüberstellte. Nicht unglücklich hatte er früher gegen Körner geäußert, die Tragödie sei sowohl lyrisch als episch; der höchste tragische Effekt wäre der, wenn die ursprüngliche Stimmung rein lyrisch, die Ausführung aber recht episch (d. h. in Handlung sich vollziehend) wäre. (An Körner 7. März 1797.)

[2]) Abschnitt 64. 65.

[3]) An Schiller 22. Oktober 1801.

ſehr betonte, von dieſem Trauerſpiel beſonders befriedigt ſein mußte. Die Wiedereinführung des Chores fand ſeinen vollen Beifall, wenn er auch die Art, wie Schiller ihn als Gefolge der beiden Fürſten in die Handlung verwebt hat, nicht billigte. Aber in gewiſſer Hinſicht trat er zugleich warnend Schiller gegenüber, und es iſt für die geiſtige Bewegung der Zeit ſehr bezeichnend, worin er es tat. Auch an Humboldt waren die fünf Jahre von 1798—1803, die leidenſchaftliche Jugendperiode der Romantik, nicht ſpurlos vorübergegangen. Er, der vor einem Luſtrum noch die rein klaſſiſche, „naive" Poeſie gefeiert, tritt jetzt in gewiſſem Sinne für die ſentimentaliſche, die er auch die romantiſche nennt, ein, und zwar ſo, daß er von Schiller dem Griechen an Schiller den Modernen appelliert. Er beklagt einigermaßen, daß Schiller in der einfachen, nur in großen Zügen gehaltenen Charakteriſtik der wenigen Perſonen ſich an den Stil der antiken Tragödie gehalten, und meint: „Es verſetzt das Gemüt in eine andere Stimmung, wenn eine reichere Welt ſich bewegt, und wenn nicht bloß die großen Partieen der Menſchheit, wenn auch feine Charakternüancen erſcheinen." Er findet zugleich, daß Schiller auch in dieſem Stück über die ſelbſtgezogenen engen Schranken doch hinausſchweife und gelangt hierbei zu ſehr intereſſanten Sätzen: „Es iſt noch ein anderer Unterſchied zwiſchen der alten und der neuen Tragödie als der der bloßen Kunſtform, und es giebt hier eine Verbindung, die ich in hohem Grade für möglich halte. In jeder Scene Ihres neuen Stückes iſt das ſchon ſichtbar. Überall geht Reflexion und Empfindung in Tiefen ein, welche die Alten in ihrem heiteren Sonnenlichte zu verſchmähen ſcheinen, die ſie, aber unparteiiſch geſtanden, auf dieſe Weiſe nicht kannten . . . Wir brauchen, um auf unſere Weiſe gerührt zu werden, einen durch Verſtand und Gefühl mannigfaltiger ausgearbeiteten Stoff . . . Sollte daher nicht auch . . . das Romantiſche einer Ausführung in echt antiker Kunſtform fähig ſein? und ſollte darin nicht für uns das Höchſte beſtehen?"

Das Romantiſche, wie es hier verſtanden wird, als Inbegriff eines reichen, wechſelvollen individuellen Lebens, kann auch der überzeugteſte Verehrer klaſſiſcher Dichtung ohne Einwand gern hinnehmen. An der antiken Kunſtform hielt Humboldt auch in dieſen Sätzen unverrückt feſt, und daß er deren Auflöſung durch die romantiſche Dichtung lebhaft mißbilligte und beklagte, darüber hat er es noch ſpäter an Zeugniſſen nicht fehlen laſſen.

Zweiter Teil.

Der Gedankenkreis der Propyläen.

Erſter Abſchnitt.

Goethe's Theorie der bildenden Kunſt.

Es war Goethe's Aufgabe, das Verhältnis von Kunſt und Natur zu beſtimmen. Sein lebenlang Künſtler und Naturforſcher zugleich, vermochte er die entſcheidenden Verbindungs- und Unterſcheidungspunkte konkret zu erfaſſen, während Kant, Schiller, Humboldt nur eine Empfindung des Notwendigen, Erſtrebenswerten hatten, aber ſie nicht zu klar bewußtem Erkennen umwandeln konnten. Italien hatte Goethe dieſe Klarheit gegeben. Was er früher, während der ſtillen Arbeitsjahre in Weimar nur geahnt, von verſchiedenen Seiten her zuſammenhangslos angeſtrebt hatte, das wurde in Italien, beſonders während des „Zweiten Römiſchen Aufenthalts", deſſen Bedeutung Humboldt ſo vorzüglich gewürdigt hat,[1]) Einheit und ſicherer Beſitz. Das Suchen nach der Urpflanze und das anatomiſche Studium des menſchlichen Körpers dienen ebenſo dieſem Endreſultat, wie die Erlernung der Perſpektive und die eifrigen Modellierverſuche.

Goethe war andererſeits vor allen Genoſſen befugt, den eigentümlichen Wert der Antike für die Kunſt[2]) feſtzuſtellen. Seit Winckelmann iſt er am tiefſten mit der Antike vertraut geweſen. Was Winckelmann verkündet hatte, war Gemeingut, gangbare Münze geworden; aber die meiſten nahmen dieſe Münze auf Treu und Glauben hin, nur wenige verſtanden Bild und Umſchrift richtig zu

---

[1]) Geſ. Werke II, 215.

[2]) Ich verweiſe in dieſer Beziehung auf das vierte Kapitel des erſten Teils.

ſehen und zu deuten; niemand ſo wie Goethe. Auch hier war es neben innerem Verwandtſchaftsgefühl ein lebenslängliches eindringendes Forſchen, welches ihn mit dem Vorſtellungskreiſe des Altertums und mit den geübten typiſchen Darſtellungsmitteln bekannt werden ließ.

Wenn nun in dieſen beiden Richtungen Goethe's Kunſtbetrachtung ſich beſonders bewegte, ſo kam ſie beſonders der bildenden Kunſt zu gute. Es kann nicht verwundern, daß er über die Poeſie weit weniger reflektiert hat; denn wo er ſelbſttätig ſchuf, war ihm ein gewiſſes Maß von Unmittelbarkeit und Freiheit Bedürfnis. Auch die lehrende und aufklärende Wirkſamkeit überließ er in dieſer Hinſicht gerne Schiller, während er für die bildende Kunſt die Vertretung und Ausbreitung ſeiner Grundſätze als perſönliche Pflicht empfand. Mit welchen äußeren Mitteln, und welcher freundſchaftlichen Unterſtützung er dieſe Pflicht zu erfüllen ſuchte, haben wir in unſerer Einleitung ſchon gezeigt. Wir müſſen hier wiederholen, daß eine ſcharfe Sonderung deſſen, was Goethe und was ſein Freund Heinrich Meyer in dieſer Hinſicht gewollt und geleiſtet, nicht möglich iſt, und daß wenigſtens in manchen Punkten eine völlige Gemeinſchaft der Ideen herrſcht, welche keinen Rückſchluß auf die Provenienz geſtattet. Es wird aber der tatſächlichen Arbeitsteilung, die unter den Freunden giltig war, entſprechen, wenn wir die allgemeineren Betrachtungen unter Goethe's Namen, die ſpezielleren, in das Techniſche eindringenden Vorſchriften unter dem Meyer's behandeln.

Kaum aus Italien zurückgekehrt, hatte Goethe in kurzer aber ſcharfer Weiſe die Grundzüge ſeiner Betrachtung in dem Fragment „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ niedergelegt, welches in Wieland's „Merkur“ erſchien.[1]) Die erſtgenannte Stufe weiſt er „fähigen, aber beſchränkten“ Naturen zu, welche auch mit beſchränkten, einfachen Gegenſtänden ſich begnügen. Er findet es

[1]) Hempel XXIV, 525—529.

dann natürlich, daß dem individuell ausgebildeten Menſchen die bloße Nachahmung nicht genügt, daß er ſich eine eigene Art der Darſtellung, eine perſönliche Formenſprache ſchafft, je nachdem wie er die Welt ſieht und ergreifen kann. Aber er ſagt auch, daß eine ſolche „Manier“ ihr Bedenkliches habe, daß nur ein beſtändiges, ſie begleitendes Naturſtudium ſie davor bewahren kann, leer und unbedeutend zu werden. Als die gegenüber jenen beiden höhere, zur Vollendung führende Stufe bezeichnet er dann den Styl; er ruht auf den tiefſten Grundfeſten der Erkenntnis, auf dem Weſen der Dinge, inſofern uns erlaubt iſt, es in ſichtbaren und greiflichen Geſtalten zu erkennen.“ Die Kunſt gelangt auf dieſer Stufe dahin, „daß ſie die Eigenſchaften der Dinge und die Art, wie ſie beſtehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß ſie die Reihe der Geſtalten genau überſieht und die verſchiedenen charakteriſtiſchen Formen nebeneinander zu ſtellen und nachzuahmen weiß.“ In dieſem letzten Satze kündigt ſich die erſte Wirkung der eben damals Goethe ſich erſchließenden Erkenntnis an, daß alle Formen der organiſchen Natur eine zuſammenhängende „Reihe“ bilden und daß gewiſſe Typen ihr zu Grunde liegen, welche den Charakter der Einzelerſcheinungen durch ihre Abwandlungen hervorbringen. Die Zurückführung des zufälligen Naturbildes auf ſeine weſentlichen konſtituierenden Elemente wird hier ſchon geahnt und vorbereitet.

Die in dieſem „Fragment“ ſkizzierte Einteilung der Kunſtarten hat auch fernerhin ihre Geltung für Goethe behauptet, nur mit dem Unterſchied, daß bei der immer zunehmenden Strenge und Unerbittlichkeit ſeines Urteils er ſowohl die einfache Naturnachahmung als die Manier immer weniger gelten ließ, immer entſchiedener verwarf und endlich in den Propyläen die ſtyliſierende Kunſt ausſchließlich als ſolche anerkennt. Wenn nun auch ein derartig rigoroſes Urteil gegenüber der Vielgeſtaltigkeit des tatſächlichen künſtleriſchen Strebens auf die Dauer nicht aufrecht zu erhalten iſt und auch von Goethe ſpäter wieder gemildert wurde, ſo hatte es doch als

klärendes und normgebendes Prinzip ſeinen großen Wert und war durch die vermittelnde Tendenz, durch welche es Naturwahrheit mit Kunſtvollendung zu vereinigen ſtrebte, vor einſeitig ſchädlicher Wirkung geſchützt. Es iſt ein vielverbreiteter, nicht genug zu bekämpfender Irrtum, als habe Goethe das Naturſtudium unterſchätzt und den Künſtler davon abzuhalten geſucht. Goethe hat im Gegenteil die eindringendſte Naturkenntnis von dem Künſtler gefordert, aber freilich nur als eine Vorbedingung; es war ihm Grundſatz, daß die Naturerſcheinung, ſo wie ſie von uns wahrgenommen wird, niemals, möge ſie nun für ſchön oder für häßlich gelten, durch „einfache Nachahmung“ zum Kunſtwerk werden könne. Wenn indes manche Äußerungen Goethe's immerhin jenen Irrtum erklärlich machen, ſo iſt doch kaum erklärlich ein zweiter, nicht weniger verbreiteter, — daß nämlich der böſe Genius, der Goethe zu jener Naturverachtung verleitet habe, — Heinrich Meyer geweſen ſei. Tatſächlich hat Meyer, wie von einem ausübenden Künſtler nicht anders zu erwarten iſt, noch entſchiedener als Goethe die Notwendigkeit des Naturſtudiums betont, und viel eher läßt ſich behaupten, daß er von Goethe die Grundſätze des Styls überkommen hat als daß er Goethe beeinflußt habe.

Die gemeinſamen Anſchauungen ſuchte Goethe, nach der Klärung, die er ſeit 1791 durch Kant's Kritik der Urteilskraft gewonnen, prinzipiell und feſt abgeſchloſſen zuerſt in der „Einleitung in die Propyläen“ darzulegen. Auch hier geht er davon aus: „Die vornehmſte Forderung, die an den Künſtler gemacht wird, bleibt immer die: daß er ſich an die Natur halten, ſie ſtudieren, ſie nachbilden, etwas, das ihren Erſcheinungen ähnlich iſt, hervorbringen ſolle.“ [1]) Aber ſo wenig ſieht er hierin das geſamte Weſen der Kunſt, daß er vielmehr meint, mit dieſer Forderung ſie zu einer Art Selbſt-

[1]) Propyläen I, 1. X ff. Die drei Stufen der Kunſt finden ſich ſchon bei R. Meng's (Riflessioni sopra i tel gran pittori) angedeutet, doch mit entſchiedener Geringſchätzung des Naturſtudiums.

überwindung zu zwingen; denn „Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hilfsmittel zu überschreiten nicht vermag. Alles was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche, dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur etwas geistig[1])-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint." In diesem Satze finden wir wiederum zuerst die manierierte, darauf die stylisierende Kunst gezeichnet und erhalten für die letztere eine Reihe wertvoller Bestimmungen. Der Künstler soll mit der Natur wetteifern, er soll nicht sie nachahmen, sondern gleich ihr etwas Organisches selbsttätig hervorbringen. Dazu ist erforderlich, daß er die Natur nicht nur auf dem Wege äußerer Beobachtung studiert, sondern daß er ihre Bildungsgesetze kennen lernt, um die möglichen und notwendigen Formen der Dinge erzeugen zu können. Wenn der Künstler zugleich etwas „Geistiges", aus der Tiefe seines Gemütes geschöpftes in dem Werke zu Tage fördern soll, so ist das nicht in Gegensatz zu der Naturdarstellung zu setzen, sondern gerade jene Erkenntnis der tiefen verborgenen Gesetzmäßigkeit ist das Geistige, und kraft dieser Erkenntnis wird das Werk „natürlich zugleich und übernatürlich"; natürlich ist der

[1]) „Geistisch" in den Propyläen; wir folgen um des heutigen Sprachgebrauchs willen der Schreibweise in den „Werken".

empiriſche Einzelfall, den es zeigt, übernatürlich das ewige Geſetz, welches ſich in ihm ausſpricht. Wir dürfen uns hier auch an Schiller's Gedanken erinnern, daß die Kunſt die Natur als „frei" darſtelle, denn eben jene Abhängigkeit der Naturerſcheinungen von ausſchließlich inneren Geſetzen iſt ihre Freiheit. Aber freilich war für Schiller jene Auffaſſung nur eine Idee, für Goethe Ergebnis einer Erfahrung. — Zur Verdeutlichung wendet ſich Goethe nun ſogleich zu dem hervorragendſten Beiſpiel, zur Darſtellung des Menſchen; den er den eigentlichen Gegenſtand der bildenden Kunſt nennt, wie er für Schiller das eigentliche Objekt der äſthetiſchen Betrachtung war. Er fordert von dem Künſtler die eingehende, nicht nur formale, ſondern anatomiſche Kenntnis des Körperbaus, um die wirkenden Kräfte, welche das äußere Bild in Ruhe und Bewegung hervorbringen, beurteilen und nachbilden zu können. Er begnügt ſich aber damit nicht, ſondern erwartet von dem Künſtler, ſofern er fähig iſt ſich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtſchaft entfernt ſcheinender Dinge zu faſſen, — auch die Kenntnis der vergleichenden Anatomie, mit der er ſich ſelbſt damals ſo eifrig beſchäftigte. „Die vergleichende Anatomie", ſagt Goethe, „hat einen allgemeinen Begriff über organiſche Naturen vorbereitet, ſie führt uns von Geſtalt zu Geſtalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über ſie alle, um ihre Eigenſchaften in einem idealen Bilde zu erblicken." Dieſes ideale Bild iſt nichts anderes als der „Typus", den Goethe durch ſeine anatomiſchen Studien als Ergebnis gewann, das allen Formen der Säugetiere[1]) gemeinſam zu Grunde liegende einfachſte Ur-

[1]) Goethe hat im naturwiſſenſchaftlichen Intereſſe dieſe Betrachtung noch weiter ausgedehnt; wir dürfen uns aber auf die im Zuſammenhang des Propyläenaufſatzes hierauf beſchränken; vgl. „Erſter Entwurf einer Einleitung in die vergleichende Anatomie, Cap. I—III. Hempel XXXIII, 189. Auf dem äſthetiſch-reflektierenden Wege war bereits Kant zu einem ähnlichen Ergebnis gekommen, indem er (S. 17) von der „äſthetiſchen Normalidee" handelte,

bild.[1]) Wenn Goethe nun fortfährt: „Halten wir dasſelbe feſt, ſo finden wir erſt, daß unſere Aufmerkſamkeit, bei Beobachtung der Gegenſtände eine beſtimmte Richtung nimmt, daß abgeſonderte Kenntniſſe durch Vergleichung leichter gewonnen und feſtgehalten werden —“ ſo iſt klar, daß er den Vorteil des vergleichend anatomiſchen Studiums darin ſieht, dem Künſtler durch Vergleichung mit dem Typus den ſchärferen, zielſicheren Blick für die abweichenden konſtituierenden Eigentümlichkeiten der Einzelerſcheinung zu geben. Beides, das Typiſche wie das Singuläre ſoll in dem Kunſtwerk ſich zuſammenfinden, und damit iſt das idealiſtiſche wie das realiſtiſche Element, das jedes Kunſtwerk enthalten ſoll, gegeben.[2]) In der vielſeitigen Kunſtnovelle „Der Sammler und die Seinigen“ bringt Goethe eine ſehr anſchauliche Darſtellung dieſes künſtleriſchen Verfahrens.[3]) Dort ſchildert er den urſprünglichen Nachahmungstrieb des Menſchen, der zuerſt einen Gegenſtand, ein Geſchöpf, das ihm lieb geworden, nachbilden will. Und er zeigt dann, wie gerade dem lebendigen Talent dieſe beſchränkte Tätigkeit nicht genügen kann, wie es ſich nach mehr Individuen, Varietäten umſehen wird, um die Aufgabe völlig zu beherrſchen und wie dann aus allen Beobachtungen vor ſeinem geiſtigen Auge ſich der Begriff des Geſchöpfs bildet, den es nun plaſtiſch darzuſtellen und in der Ausführung doch charakteriſtiſch zu geſtalten weiß. Je mehr Kenntnis er ſich von der ganzen Gattung, die ihn intereſſiert, verſchafft hat, umſomehr wird er auch das Individuum charakteriſtiſch darzuſtellen wiſſen.

„die das Richtmaß der Beurteilung (des Menſchen) als eines zu einer beſondern Tierſpezies gehörigen Dinges vorſtellt.“

[1]) „Urbild“ nicht etwa als das zeitlich älteſte Bild zu verſtehen.

[2]) Wenn Goethe (an Schiller 18. März 1801) die Forderung ausſpricht, das Proſaiſch-Reelle ſei zum Poetiſch-Symboliſchen zu erheben, ſo iſt unter dem Symboliſchen auch nur das Typiſche zu verſtehen; vgl. dazu den nächſtfolgenden Brief.

[3]) Propyläen II, 2, 81 ff.

Sehr eindringlich ſchildert ein anderer Abſchnitt derſelben Schrift wie die Neigung zum Individuellen einerſeits und andererſeits die vernunftmäßige Erkenntnis in dem Menſchen einen Widerſpruch erregt, durch den er ſich bald zur Beſchränktheit der Neigung zurückgetrieben, bald zur Höhe der Erkenntnis emporgehoben fühlt. „Was würde aus ihm in dieſem Zuſtande werden, wenn nicht die Schönheit einträte und das Rätſel glücklich löſte. Sie giebt dem Wiſſenſchaftlichen erſt Leben und Wärme und indem ſie das Bedeutende, Hohe mildert und himmliſchen Reiz darüber ausgießt, bringt ſie es uns wieder näher.“ [1])

Gegen die Forderung bloßer Naturnachahmung beſtimmte Goethe dann ſeinen Standpunkt noch ſchärfer in den Anmerkungen zu Diderot's „Verſuch über die Malerei“. Diderot war längſt hingeſchieden und ſeine kleine Schrift wenig mehr beachtet; aber Goethe ergriff ſie als einen willkommenen Anlaß, um der ihm niemals genehmen rein didaktiſchen Auseinanderſetzung ſeiner Meinung aus dem Wege zu gehen und in Form von Behauptung und Gegenbehauptung der Sache einen lebhafteren Charakter zu geben. „Möge denn alſo,“ ſchreibt er, „dieſes Geſpräch, das auf der Grenze zwiſchen dem Reiche der Toten und Lebendigen geführt wird, auf ſeine Weiſe wirken und die Geſinnungen und Grundſätze, denen wir ergeben ſind, bei allen, denen es Ernſt iſt, befeſtigen helfen.“ [2]) Was Goethe an Diderot hauptſächlich bekämpft, drückt er ſelbſt mit den Worten aus: „Die Neigung aller ſeiner theoretiſchen Äußerungen geht dahin, Natur und Kunſt zu konfundieren, Natur und Kunſt völlig zu amalgamieren; unſere Sorge muß ſein, beide in ihren Wirkungen

[1]) Ebenda 85.

[2]) Propyläen I, 2, 5. Intereſſant iſt ſchon der Tadel, den Goethe gegen Diderot's Ausſpruch — Die Natur macht nichts Inkorrektes — richtet. Man könnte in Goethe's Sinne eher ſagen, alles Lebendige ſei inkorrekt; denn gerade durch ſeine Abweichung von dem Korrekten, dem Typus, wird es ein Einzelweſen.

getrennt darzuſtellen.“[1]) Es erſcheint zunächſt als ein Widerſpruch gegen das, was wir oben von Goethe ſelber hörten, wenn er ſagt, der Künſtler habe nicht wie der Naturforſcher in die Tiefe, „die Labyrinthe“ der Natur einzudringen, ſondern er ſei nur „zur Darſtellung der Oberfläche einer Erſcheinung berufen“; aber dieſer Widerſpruch ſchwindet, wenn wir weiter leſen: „Die Kunſt fixiert die höchſten Momente dieſer oberflächlichen Erſcheinungen, indem ſie das Geſetzliche darin anerkennt.“ Zu richtigem Verſtändnis dieſes Satzes läßt ſich noch ein ſpäterer heranziehen: „Dieſes Äußere, dieſe Oberfläche iſt einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, inneren Bau ſo genau angepaßt, daß ſie dadurch ſelbſt ein Inneres wird, indem beide Beſtimmungen, die äußere wie die innere, im ruhigſten Daſein, ſowie in der ſtärkſten Bewegung ſtets im unmittelbarſten Verhältniſſe ſtehen.“

Alles Bisherige hat ſich ausſchließlich auf die Darſtellung der Geſtalt, wir können ſagen, der Einzelgeſtalt bezogen; weder das pſychologiſche Moment noch die Kompoſition eines größeren Ganzen ſind dabei berückſichtigt worden. Indes ging Goethe ſchon im erſten Heft der Propyläen auch auf dieſe weitere Aufgabe ein; es geſchah dies in dem Aufſatz „über Laokoon“. An dieſer damals vor allen ähnlichen Werken bevorzugten Marmorgruppe legt er die hauptſächlichſten Eigenſchaften des vollkommenen Kunſtwerkes dar, die jede für ſich eine beſondere Betrachtung erfordern.[2]) Lebendige hochorganiſierte Naturen zeigt uns ein ſolches Kunſtwerk und zwar als Charaktere, als durch abweichende Eigenſchaften bedingte Einzelweſen. Es zeigt aber andererſeits das Walten gewiſſer Geſetze, die ausſchließlich der Kunſt eigen ſind. Als den allgemeinſten maßgebenden Begriff nennt Goethe hier das „Ideal“, deſſen Erſchaffung er in folgender Weiſe ſchildert: „Den Gegenſtand in ſeinem

[1]) Vgl. Goethe an Meyer 20. Mai 96: „Die ewige Lüge von Verbindung der Natur und Kunſt macht alle Menſchen irre.“

[2]) Propyläen I, 12 ff.

ganzen Umfange überſehen, den höchſten darzuſtellenden Moment zu finden, und ihn alſo aus ſeiner beſchränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.“ Hier ſind zwei ganz verſchiedene Forderungen vereinigt, die erſte eine der Kompoſition, die zweite der Ausführung. Die letztere beſtimmt Goethe noch näher durch die Begriffe der Anmut und Schönheit; der erſteren iſt der Hauptinhalt des Aufſatzes gewidmet. „Den höchſten darzuſtellenden Moment finden“, iſt eine Forderung, die Goethe immer — noch in den Geſprächen mit Eckermann — als eine der weſentlichſten erſcheint; „prägnant“ oder „bedeutend“ pflegt er dieſen Moment zu nennen. In dem Laokoon-Aufſatze verdeutlicht er dieſe Forderung an dem muſtergiltigen Beiſpiel. Der Gegenſtand, daß ein Vater mit zwei Söhnen von zwei Schlangen getötet wird, bietet „nur einen Moment des höchſten Intereſſe: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht iſt, wenn der andere zwar wehrhaft, aber verletzt iſt, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt.“[1]) Dieſer Moment läßt eben ſowohl den Beginn der Handlung erkennen als ihr Ende ſchon vorausſehen; wir ſehen die eine Perſon noch faſt im Zuſtand der Freiheit, die zweite in der äußerſten Gefahr, die dritte ſchon im Rachen des Verderbens. Ein derartiger „prägnanter“ Moment kann nun naturgemäß meiſt nur ein ganz flüchtiger ſein, und Goethe ſcheut ſich daher nicht, ganz im Gegenſatz zu Leſſing, es auszuſprechen: „Wenn ein Werk der bildenden Kunſt ſich wirklich vor dem Auge bewegen ſoll, ſo muß ein vorübergehender Moment gewählt ſein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen ſich in dieſer Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt

[1]) Ebenda 15. Auch für die Malerei gilt dieſelbe Forderung. Goethe und Meyer kommen in dieſem Sinn häufig auf ein Fresko von A. Caracci zu ſprechen, auf dem Circe dem Odyſſeus den Bezauberungstrank reicht und zugleich Hermes, hinter Odyſſeus verſteckt, das bewahrende Heilkraut in die Schale wirft, während bei Homer dieſe beiden Handlungen zeitlich getrennt ſind.

ſein, dieſe Lage zu verlaſſen; dadurch wird das Werk Millionen Anſchauern immer neu lebendig ſein.“[1]) Er ſpricht zwar hiermit nicht eine allgemein giltige Regel aus; denn die Bedingung, daß das Werk „ſich vor dem Auge bewegen ſoll“, trifft ja durchaus nicht für alle Aufgaben zu; aber doch eine ſehr weitgehende und kühne Weiſung. Noch allgemeiner iſt die wenige Seiten ſpäter folgende Faſſung: „Der höchſte pathetiſche Ausdruck, den die bildende Kunſt darſtellen kann, ſchwebt auf dem Übergange eines Zuſtandes in den andern.“[2]) Ein Beiſpiel wird angeführt, wonach eine heftig wirkende Bewegung durch einen plötzlichen Reiz in eine andere Bewegung übergeführt wird. Hier iſt ſchon eine prinzipielle Hochſchätzung ſolcher Motive wahrzunehmen, und ſie erklärt ſich daraus, daß ein derartiges Motiv prägnanter, bedeutender, inhaltreicher iſt als eines, das einen fortdauernden einheitlichen Zuſtand bezeichnet.

Aber noch einen anderen Geſichtspunkt für die Beurteilung des Motivs gewinnt Goethe aus dem Laokoon. Er weiſt darauf hin, wie alle hiſtoriſch-mythologiſche Beſtimmtheit und Bedeutung, welche die Dichter dieſem Stoffe gegeben haben, bei der plaſtiſchen Behandlung wegfällt, wie das Bildwerk nichts anderes zeigt, als einen Vater mit zwei Söhnen, der im Begriff iſt zwei Schlangen zu unterliegen. In dieſer menſchlichen Einfachheit, die „den Menſchen von allem was ihm nicht weſentlich iſt, entblößt“[3]), ſieht er einen Hauptvorzug der Skulptur, und er empfiehlt ausdrücklich nur ſolche Stoffe zu wählen, welche in dieſer Reduzierung auf den einfachſten Tatbeſtand ſchon intereſſant ſind. Man könnte den zureichenden Grund dieſer Beſchränkung bezweifeln; aber wir erinnern demgegenüber an Schiller's grundlegende Betrachtungen, mit denen Goethe übereinſtimmte: jener Zuſtand innerer Harmonie, jenes völlige Gleich-

[1]) Ebenda 7. 8.
[2]) Ebenda 11.
[3]) Ebenda 7.

gewicht der Seelenſtimmung iſt nicht zu erzielen, wenn irgend eine einzelne Geiſtesrichtung, und ſei ſie auch die edelſte, für ſich aufgerufen und in Tätigkeit geſetzt wird; die künſtleriſche Auffaſſung, eine der zarteſten Funktionen des Empfindungslebens, wird durch jene Nebenſtrömungen ſofort überſchwemmt und erſtickt. Durch jene Entäußerung von jedem ſonſtigen Anreiz ſoll dem, der das Kunſtwerk genießt, erleichtert werden, was meiſt ſo ſchwer dünkt, „ein treffliches Gemälde an und für ſich zu beſchauen, den Geſang um des Geſangs willen zu vernehmen, den Schauſpieler im Schauſpiel zu bewundern, ſich eines Gebindes um ſeiner eigenen Harmonie und ſeiner Dauer willen zu erfreuen!“ Man kann in dieſer Ausſchließung der zeitlich und national bedingten Charakteriſtik einen akademiſchen Idealismus ſehen; man wird aber auch andererſeits in der Ausſchließung aller hiſtoriſchen, religiöſen, parteiiſchen Nebenintereſſen und in der Beſchränkung auf die Darſtellung rein phyſiſcher Vorgänge ein ſtark realiſtiſches Element anerkennen müſſen.

Aber ſollte es in der That Goethe's Meinung ſein, bei der Darſtellung des rein phyſiſchen ſtehen zu bleiben? Ja und nein! Einer der entſcheidendſten Ausſprüche in dieſer Hinſicht ſtammt ſchon aus dem Jahre 1789. „Nach meiner Überzeugung iſt die höchſte Abſicht der Kunſt menſchliche Formen zu zeigen, ſo ſinnlich bedeutend und ſchön als möglich iſt. Von ſittlichen Gegenſtänden ſoll ſie nur diejenigen wählen, die mit dem ſinnlichen innigſt verbunden ſind und ſich durch Geſtalt und Gebärde bezeichnen laſſen.“ [1]) Hier iſt die unwiderlegliche Regel gegeben, daß die Plaſtik nur ſolche pſychiſche Zuſtände und Vorgänge darſtellen ſoll, welche durch ihre ſpecifiſchen Mittel darſtellbar ſind. Sie ſoll nicht darauf rechnen, daß der Beſchauer, durch irgend eine Reminiscenz oder eine Andeutung veranlaßt werde, in das Werk

[1]) An Meyer 27. April 89. „Sittlich“ hier nach Goethe's Sprachgebrauch in allgemeinem Sinn für alles Seeliſche gebraucht.

irgend etwas hineinzuſehen, was der Künſtler tatſächlich nicht hineinzulegen vermocht hat. Sehr inſtruktiv iſt, wie Goethe auch für die Malerei dasſelbe im Altertum durchgeführt findet. „Die Alten ſahen das Bild als ein ab- und eingeſchloſſenes Ganze an, ſie wollten in dem Raume alles zeigen, man ſollte ſich nicht etwas bei dem Bilde denken, ſondern man ſollte das Bild denken und in demſelben alles ſehen.[1]) Tadelnd führt er dagegen die Neigung mancher Neueren an, undarſtellbares darzuſtellen, indem der bildende Künſtler dem Dichter, der das Innenleben ſchrankenlos wiedergeben kann, ſein Gebiet ſtreitig macht. Als ein Beiſpiel nennt er das Bild eines Stuttgarter Künſtlers, auf dem Maria der Porcia, Gemahlin des Pilatus, die Glückſeligkeit des ewigen Lebens ſchildert.[2]) Goethe leugnet zwar nicht, daß das Genie ſchließlich aus jedem Stoffe immerhin ein lobenswürdiges Werk machen könne; aber er behauptet, daß die großen Meiſter, wo ſie freie Hand gehabt, ſtets nur günſtige Gegenſtände von innerer Selbſtändigkeit gewählt und auch nur da die Höhe ihrer Leiſtung erreicht haben.[3])

Über die Kompoſition vermied es Goethe andere Vorſchriften zu geben, als die aus dem Bisherigen ſich ſchon erſchließen. „Sie iſt die beſte, wenn ſie bei Beobachtung der zarteſten Geſetze der Eurhythmie, die Gegenſtände ſo ordnet, daß man aus ihrer Stellung ſchon ihr Verhältnis erkennen und das Faktum wie ein Märchen daraus abſpinnen kann.“[4]) Bei ſolcher Anſchauung durfte er ſich auch (mit Moritz) gegen den Ausdruck „Kompoſition“ erklären; „denn ſolch ein Werk iſt nicht von außen zuſammengeſetzt; es iſt von innen entfaltet; ein Gedanke in mehreren Figuren verkörpert.“[5])

---

[1]) An Meyer 1789 ohne Datum „Schriften der Goethe-Geſellſchaft“ V, 132.

[2]) Schweizerreiſe, Hempel XXII, 67.

[3]) Ebenda 156. 157.

[4]) An Meyer 27. April 89.

[5]) Vgl. Anm. 1.

Bei dieſer durchaus auf ſinnliche Darſtellbarkeit und Faßbarkeit abzielenden Betrachtungsweiſe war es doch durchaus nicht Goethe's Meinung, eine förmliche ſinnliche Illuſion zu erzielen, und würde er Werke wie ſie heutzutage die Wachsfigurenkabinette zeigen, ſehr entſchieden verdammt haben. Die Frage der Illuſion hat er in einem beſonderen Aufſatze, dem Dialog: „Über Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit der Kunſtwerke“ [1]) behandelt. Von der theatraliſchen Kunſt, wo die Forderung vollkommener Illuſion am Meiſten gerechtfertigt erſcheint, geht er aus, um dieſe Forderung auch hier zu verwerfen. Von der Oper ausgehend, in der Niemand ein Bild der tatſächlichen Wirklichkeit erwartet, dehnt er dieſe Betrachtung auch auf das Schauſpiel aus, und ſchließt weiter auf jede Kunſtart. Nur einen Schein des Wahren ſoll das Kunſtwerk haben,[2]) an dieſem Scheine freut ſich der Kenner; als wirkliche Natur ihn zu genießen iſt bloß Sache des niedrigſten, ungebildetſten Liebhabers. Das Kunſtwerk iſt „nicht außernatürlich, aber übernatürlich;“ denn „indem die zerſtreuten Gegenſtände in eins gefaßt, und ſelbſt die gemeinſten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, ſo iſt es über die Natur.“ Wir brauchen dieſe Gegenſätze hier nicht weiter zu erörtern; ſie erklären ſich aus dem ſchon oben Dargelegten.

In dem Bisherigen iſt ſtets nur von den Naturgeſetzen die Rede geweſen, welche der Künſtler kennen und deren die Form bedingendes Walten er zum Ausdruck bringen ſoll. Mit dieſen konkurrieren — doch nach Goethe's Überzeugung nicht in unvereinbarer Weiſe — die Kunſtgeſetze.[2]) Wenn er an der Laokoongruppe

---

[1]) Propyläen I, 1, 55 ff.

[2]) Ich erinnere an Schiller's Unterſcheidung des „Wahren“ und des „Wirklichen“.

Die Naturgeſetze berühren ſich mit den Kunſtgeſetzen, wenn Goethe der Natur einen „ſchönen Begriff von Macht und Schranken, von Willkür und Geſetz, von Freiheit und Maß“ zuſchreibt (Metamorphoſe der Tiere, Gedichte III).

neben der befriedigten Forderung des „Ideals“ auch die der „Anmut und Schönheit“ als erfüllt zu rühmen weiß, so erklärt er zugleich dieſe Erfüllung als abhängig von beſtimmten künſtleriſchen Geſetzen. Dieſe Kunſtgeſetze, deren vollendetes Verſtändnis er bei den Griechen fand, hält er für durchaus maßgebend. „Ich bin überzeugt,“ ſchrieb er, „daß der Künſtler, der dieſe Geſetze kennt und ſich ihnen unterwirft, ebenſowenig beſchränkt genannt werden kann als der Muſikus, der auch nicht aus den beſtimmten Verhältniſſen der Töne und der Tonarten herausgehen, ſich aber innerhalb derſelben ins Unendliche bewegen kann.“ [1])

Freilich hatte auch er ſchon nicht nur den Subjektivismus, der ſich dem Geſetz entziehen will, ſondern auch den Wahn zu bekämpfen, der überhaupt kein Kunſtgeſetz erkennen will; „man leugnet die Regel, weil man ſie nicht findet oder nicht einſieht.“ [2]) Dieſer Wahn, wo er bei ausübenden „Künſtlern“ ſich fand, war ihm das eigentliche Kennzeichen des „Dilettantismus“. In dem ausführlichen Entwurf des Aufſatzes über dieſen Gegenſtand [3]) äußert er: „Der Dilettant verhält ſich zur Kunſt wie der Pfuſcher zum Handwerk. Man darf bei der Kunſt vorausſetzen, daß ſie gleichfalls nach Regeln erlernt und geſetzlich ausgeübt werden müſſe.“ Er redet von der „Ausübung der Kunſt nach Wiſſenſchaft“, und in großem Sinn zeichnet er „den wahren Künſtler“, der feſt und ſicher auf ſich ſelbſt ſteht, aber „gegen die Kunſt und den Kunſtbegriff ſehr beſcheiden ſein wird.“

Dieſen „Kunſtbegriff“ gründet er aber nicht in dogmatiſcher Weiſe auf „Verſtandesdeduktionen,“ vielmehr erklärt er ſich in einer ſehr intereſſanten Beurteilung des Äſthetikers Hirt entſchieden gegen dieſes Verfahren. [4]) Für ihn waren die Kunſtgeſetze in den Werken

[1]) An Meyer 13. März 1791.
[2]) An Meyer 20. Mai 96.
[3]) Hempel XXVIII, 159 ff.
[4]) An Meyer 14. Juli 97.

der vorzüglichſten Künſtler enthalten; aus dieſen waren ſie zu entnehmen; ſolche Werke bot ihm die griechiſche Kunſt, deren Meiſtern er aus neuerer Zeit nur Rafael anzureihen wußte.

In dem oben ſchon zitierten inhaltreichen Abſchnitt aus „Laokoon," welcher die Haupteigenſchaften vollendeter Kunſtwerke zuſammenfaßt, unterſcheidet Goethe noch ſpeziell „die ſinnlichen Kunſtgeſetze" von „dem Geſetz der geiſtigen Schönheit." Die erſteren nennt er als Bedingung der Anmut. „Der Gegenſtand und die Art ihn vorzuſtellen, ſind den ſinnlichen Kunſtgeſetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenſtellung, wodurch er für das Auge ſchön, das heißt anmutig wird." Von der letzteren heißt es dagegen, daß ſie durch das Maß entſtehe, welchem der zur Darſtellung oder Hervorbringung des Schönen, gebildete Menſch alles, ſogar die Extreme, zu unterwerfen weiß." Indes ſind mir weitere Belege für dieſe Scheidung nicht bekannt, und ſie ſcheint nicht einen dauernden Beſtandteil ſeiner Anſichten gebildet zu haben. Überhaupt überließ Goethe die nähere Beſtimmung der „Geſetze" oder „Regeln" dem hiſtoriſch und fachlich gebildeten Freunde; denn ſie hatten für ihn doch im Weſentlichen nur die Bedeutung erfahrungsmäßiger, techniſcher Hilfsvorſtellungen. Das Weſentliche des Kunſtwerks lag ihm in ſeinem Verhältniſſe zur Natur, in der Aufdeckung und Nachſchaffung der in ihr verborgenen geſetzmäßigen Harmonie; das Gelingen dieſer Aufgabe führte die ſchöne Geſtalt des Kunſtwerks von ſelbſt herbei.[1])

Über die Schönheit als die wahre und vollkommene Form des Kunſtwerks ſeien hier noch einige allgemeinere, mehr der dich-

[1]) Wir fügen hier noch einige Anmerkungen zu Diderot hinzu (S. 17): „Der Künſtler giebt, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, menſchlich vollendete zurück. Soll dieſes aber geſchehen, ſo muß das Genie, der berufne Künſtler, nach Geſetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur ſelbſt vorſchrieb, die ihr nicht widerſprechen, die ſein größter Reichtum ſind."

terischen Empfindung entsprungene Äußerungen Goethe's angereiht. Als er Wilhelm Meister in den klassisch geschmückten Saal der Vergangenheit eintreten läßt, schildert er den Eindruck auf das empfängliche Gemüt mit den Worten: „Es war eine Welt, es war ein Himmel, der den Beschauenden umgab, und außer den Gedanken, welche jene gebildeten Gestalten erregten, außer den Empfindungen, welche sie einflößten, schien noch etwas Anderes gegenwärtig zu sein, wovon der ganze Mensch sich angegriffen fühlte. Auch Wilhelm bemerkte es, ohne sich davon Rechenschaft geben zu können. „Was ist das", rief er aus, „das unabhängig von aller Bedeutung, frei von allem Mitgefühl, das uns menschliche Begebenheiten und Schicksale einflößen, so stark und zugleich so anmutig auf mich zu wirken vermag? Es spricht aus dem Ganzen, es spricht aus jedem Teile mich an, ohne daß ich jenes begreifen, ohne daß ich dies mir besonders zueignen könnte! Welchen Zauber ahn' ich in diesen Flächen, diesen Linien, diesen Höhen und Breiten, diesen Massen und Farben!" [1]) Es ist der Zauber der Schönheit, deren Hymnus Goethe in der „Pandora" dem Epimetheus in den Mund gelegt hat:

„Sie steiget hernieder in tausend Gebilden;
Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden;
Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt,
Und einzig veredelt die Form den Gehalt."

Wie hier die Schönheit als etwas heiliges, aus höheren Sphären herabgestiegenes gefeiert wird, so hat sie Goethe auch in poetischem Empfinden unmittelbar mit dem Göttlichen in Beziehung gesetzt und in echt hellenischer Weise in dem schönen Menschen ein Bild der Gottheit gesehen. Es ist gleichfalls in der Pandora, daß der jugendliche Phileros, nach schweren Prüfungen, dem Meere, mit dem er gerungen, entsteigt und nun, wie er das Gleichgewicht und

[1]) S. 507.

die Fülle ſeiner Kraft wiederhergeſtellt fühlt, der göttlichen Eos ſelbſt ein Gott erſcheint:

„Klirret, Becken! Erz ertöne!
Sie umdrängen ihn, beneidend
Mich um ſeiner ſchönen Glieder
Wonnevollen Überblick.
Pantherfelle von den Schultern
Schlagen ſchon um ſeine Hüften,
Und den Thyrſus in den Händen
Schreitet er heran ein Gott."

Aber auch dieſes poetiſche Bild hat ſeine wohlberechtigte Statt in der Geſamtanſchauung des Dichters. Wie die ſchaffende Naturkraft ihm eine Äußerung der Gottheit iſt, ſo iſt ihr höchſtes Erzeugnis, der ſchöne Menſch eine Wiedererzeugung des Göttlichen. Noch im ſpäteſten Alter läßt er Fauſt ausrufen:

„So war Apoll den Hirten zugeſtaltet,
Daß ihm der ſchönſten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreiſe waltet,
Ergreifen alle Welten ſich."

Und in den Propyläen leſen wir: „Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einſt untereinander geſprochen: laſſet uns den Menſchen machen, ein Bild, das uns gleich ſei, und der Menſch ſagt daher mit vollem Recht: laſſet uns Götter machen, Bilder, die uns gleich ſeien!"[1]) Dieſes Göttliche aber vermag der Künſtler auch anderen als Menſchengeſtalten zu verleihen! „Nehmen wir an, daß der Künſtler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Scepter Jupiters ſetzen. Glauben Sie, daß er vollkommen dahin paſſen würde? . . . Ich ſage: Nein! Der Künſtler müßte ihm vielmehr noch etwas geben . . . Er müßte dem Adler geben,

[1]) Der Sammler 83.

was er dem Jupiter gab, um ihn zu einem Gott zu machen[1] ... Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Menſch nicht fühlte und ſelbſt hervorbrächte." Der Begriff göttlicher Schönheit wird nach Winckelmann's Vorgang in dieſen Ausſprüchen bei den Griechen verwirklicht gefunden. Doch tauchte auch damals die Frage auf und konnte auch von Goethe nicht umgangen werden, ob Winckelmann nicht das Weſen der griechiſchen Kunſt einſeitig beſtimmt, ob in der Tat jener Begriff die maßgebende Richtſchnur der griechiſchen Künſtler gebildet habe. Schon in den „Horen" hatte Schiller dem Architekten und Äſthetiker Hirt das Wort verſtattet, welcher zwei Aufſätze „Über das Kunſtſchöne" und „Über Laokoon" im dritten Jahrgange erſcheinen ließ.[2] Er trat darin gegen Leſſing auf, welcher die „Schönheit" als Hauptziel der antiken Kunſt bezeichnet, und gegen Winckelmann, der der „edlen Einfalt und ſtillen Größe" dieſe Stelle angewieſen hatte; er behauptete, „Charakteriſtik" ſei das Weſen der Kunſt und das Hauptgeſetz der antiken Kunſtübung. So übertrieben und einſeitig dieſe Behauptung auch iſt, da ſie das Spezifiſche künſtleriſcher Charakteriſtik gegenüber ſonſtiger Charakteriſtik ganz außer Augen läßt, ſo war Goethe doch anfänglich bereit, das Verdienſt jener Aufſätze anzuerkennen. „Er hat," ſchrieb er an Schiller in dem Aufſatz über Laokoon ... „gar vielfach recht und doch fällt er im Ganzen zu kurz, da er nicht einſieht, daß Leſſing's, Winckelmann's und ſeine Enunciationen zuſammen erſt die Kunſt begrenzen. Indeſſen iſt es recht gut, daß er aufs Charakteriſtiſche und Pathetiſche auch in den bildenden Künſten dringt."[3] Allmählich jedoch veränderte ſich Goethe's Urteil, und ſei es nach genauerer Kenntnisnahme, ſei es weil Hirt nachträglich den Aufſatz noch verändert hatte, wie man

[1] Ich kann mich nicht enthalten, hier an Rafael's Darſtellung des Stieres, Adlers und Löwen in der „Viſion des Ezechiel" zu erinnern.

[2] Vgl. unſere Einleitung.

[3] An Schiller 5. Juli 97; auch an Meyer 14. Juli.

faſt annehmen möchte. In dem „Sammler“ wird Hirt unter der Perſon des „Gaſtes“[1]) aufs ſchärfſte angegriffen, ſeine Anſicht ver-

[1]) Fünfter und ſechſter Brief. Den Kommentatoren ſcheint dies Verhältnis bisher entgangen zu ſein; ich ſtelle daher hier die bezüglichen Sätze zuſammen:

Hirt.	Der „Gaſt“ bei Goethe.
Horen XI, 1, 35. Wenn demnach das Kunſtſchöne in der Charakteriſtik beruht.	Das vollkommen Charakteriſtiſche nur verdient ſchön genannt zu werden, ohne Charakter giebt es keine Schönheit.
XII, 12. In allen Werken der Alten ohne Ausnahme, ſowohl in Ruhe, als Bewegung und Ausdruck zeiget ſich Individuellheit der Bedeutung und Charakteriſtik. Dieſer waren alle übrigen Geſetze untergeordnet in jeder Vorſtellung, in jeder Figur.	Alles Schöne der Alten iſt bloß charakteriſtiſch und bloß aus dieſer Eigentümlichkeit beſteht die Schönheit.
13. Der Schädel der Barbaren und ſo auch ihr Körper iſt unedel gebaut; die längern Haare hängen in ſtrippichten Maſſen um den Kopf, der Bart iſt ſchmutzig. — Das entſtellte Alter erſcheinet in beiden Geſchlechtern im dürren Knochenbau, mit eingebogenen Knieen und vorgeſenktem Haupte; mit runzligter Haut über dem Körper, mit vorliegenden Adern, mit ſchlappen Brüſten.	Die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien, und verhehlen die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die ſtrippichten Haare, den ſchmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzligte Haut des entſtellten Alters, die vorliegenden Adern und die ſchlappen Brüſte.
9. Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Teile dringt, und alle Gefäße ſchwellend machet, ſtocket den Umlauf, und verhindert das Einatmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und gedrängte Zirkulation des Blutes wird immer gedehnter; das ätzende Gift von dem Biſſe der Schlange hilft die heftige Gährung beſchleunigen; eine erſtickende Preſſung betäubt das Gehirn und ein	Treten Sie vor den Laokoon und ſehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erſtickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gährung, ſtockenden Umlauf, erſtickende Preſſung und paralytiſchen Tod.

ſpottet. Die Verfaſſer der Propyläen ſeien ganz entgegengeſetzter Meinung, wird ausdrücklich erklärt. Wie ſich für Goethe das Charakteriſtiſche, deſſen Verhältnis zum allgemeinen Naturgeſetz wir ſchon früher erkannt haben, zum Kunſtgeſetz, zur Schönheit verhielt, hat er in derſelben „Kunſtnovelle“ in ſeiner ſo hoch über dem Gegner hinwegfahrenden Kampfweiſe dargeſtellt; von der Niobegruppe geht er aus. „Ich finde keine Spur vom wütenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchſte Subordination der tragiſchen Situation unter die höchſten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen ... Der Charakter erſcheint nur noch in den allgemeinſten Linien, welche durch die Werke, gleichſam wie ein geiſtiger Knochenbau, durchgezogen ſind ... Alles Charakteriſtiſche iſt gemäßigt, alles natürlich gewaltſame iſt aufgehoben und ſo möchte ich ſagen: das Charakteriſtiſche liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde, das höchſte Ziel der Kunſt iſt Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.“

Aus all den letztbeſprochenen Stellen geht klar hervor, wie Goethe durchaus bei den Griechen die vollendete, normgebende Kunſt fand, nicht nur, indem er ſie gewohnheitsmäßig gerade dort ſuchte, ſondern auf Grund feſtgewurzelter Überzeugung. Ausdrücklich hebt er hervor, daß auch in der Malerei, über die nur ſo wenig uns überliefert, dennoch nach den Berichten, nach Analogie, nach Entwickelungsgeſetzen anzunehmen ſei, „daß die Griechen auch in dieſem Punkte alle ihre Nachfahren übertroffen.“ [1]) Zu einer abwägenden Schätzung einzelner griechiſcher Schulen iſt Goethe erſt in ſpäterer Zeit im längeren Gedankenaustauſch mit Meyer und unter dem

---

Schlagfluß ſcheinet den Tod plötzlich zu bewirken.	
14. Familie der Niobe. Wie kann Schrecken und Tod entſetzlicher wüten?	Wo wütet Schrecken und Tod entſetzlicher als bei den Darſtellungen der Niobe?

[1]) Farbenlehre. Hiſtoriſcher Teil. XXXVI, 83.

Einfluß der bekanntgewordenen Skulpturen von Athen und Phigalia gekommen. Klarer lag die Entwickelung der neueren Kunst gemäß dem Laufe unanzweifelbarer Tatsachen vor Augen, und wenn Goethe auch hier seinem Freunde die eigentlich historische Betrachtung überließ, so hat er doch auch selbst einige Streiflichter geworfen, und dann meist mit blitzartig erleuchtender Schärfe. Aus den Anhängen zu Benvenuto Cellini heben wir ein Beispiel[1]) heraus:

„Cimabue ahmet die neuen Griechen[2]) nach, mit einer Art dunkler Ahnung, daß die Natur nachzuahmen sei. Er hängt an der Tradition und hat einen Blick hinüber in die Natur; versucht sich also hüben und drüben. — Giotto lernt die Handgriffe der Malerei von seinem Meister, ist aber ein außerordentlicher Mensch und erobert das Gebiet der Natur für die Kunst. . . . Orcagna hebt sich höher und schließt sich an die Poesie, besonders an die Gestalten des Dante. Brunelleschi, Donato und Ghiberti, drei große Männer, ergreifen dem Geist und der Form nach die Natur und rücken die Bildhauerkunst vor. . . . Masaccio steht groß und einzig in seiner Zeit und rückt die Malerei vor . . . er wird nachgeahmt, insofern er sich der Natur in Gestalt und Wahrheit der Darstellung nähert, ja sogar an Kunstfertigkeit übertroffen vom ältern Lippi, Botticelli, Ghirlandajo; welche aber alle in der Naturnachahmung stecken bleiben. Endlich treten die großen Meister auf, Leonardo da Vinci, Fra Bartolommeo, Michel Angelo und Rafael.“ Unter diesen Großen hat Goethe am häufigsten für Rafael, nur selten für Michel Angelo seine Bewunderung ausgesprochen.

Nicht minder charakteristisch als diese Beurteilung italienischer Künstler ist für Goethe's Anschauung die „Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland“, die er bei Beurteilung der

---

[1]) XXX, 414.

[2]) Die Byzantiner.

eingesandten Preiszeichnungen im dritten Bande der Propyläen veröffentlichte.[1]) Den Zustand bloßer Naturnachahmung, durch verschiedene andere Übelstände verschlimmert, findet er in Berlin: „In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Portrait, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemeine Menschliche durchs Vaterländische verdrängt." Die Manier finden wir mit folgender Kritik gezeichnet: „In Niedersachsen findet man feine Talente, nur sind sie auf dem sentimental-theatralischen Wege. Wie kann es aber anders sein, wenn man Empfindung statt der Anschauung geben will und eine fremde Kunst[2]) zum Muster derjenigen macht, in welcher man arbeitet." Die höchste Entwickelung wird in Cassel und Stuttgart gefunden: „Styl, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung." Neben solcher historisch oder lokal bedingter Gruppenbildung finden wir bei Goethe auch eine systematische Einteilung der Künstler behufs kritischer Überschau; sie bildet den Abschluß des „Sammlers." Auch hier werden zuerst die Naturnachahmer und dann die „Imaginanten" vorgeführt, die wir den Manieristen wohl gleichstellen dürfen, und es werden dann weitere Gruppen angereiht, die aber wohl nur Nüancen der beiden ersten darstellen; so einerseits die „Charakteristiker," andererseits die „Unduliſten," welche vor Allem das gefällig-Weichliche lieben, die Kleinkünstler, die einzig eine naturwahre Detailausführung erstreben und die „Skizzisten," welche nur durch Andeutung ihrer Gedanken zum Geist sprechen wollen. Und Goethe schließt diese Betrachtung mit einer graphischen Übersicht, wie sie sein nach Anschaulichkeit strebender Geist liebte, in der

---

[1]) Jedenfalls von Goethe, nicht von Meyer, wie Weizsäcker nachgewiesen hat.

[2]) Vermutlich der Poesie.

er den Styl der wahren Kunſt als den Vermittler zwiſchen jenen Einſeitigkeiten hinſtellte und zwiſchen dem Nachahmer und dem Imaginanten das Ideal der Kunſtwahrheit, zwiſchen dem Charakteriſtiker und dem Unduliſten das Ideal der Schönheit, zwiſchen dem Kleinkünſtler und dem Skizziſten das Ideal der Vollendung emporhob.

Man kann zweifelhaft ſein, ob dieſe Überſicht die ſich ſpeziell auf Malerei bezieht, als maßgebend für Goethe's Geſamtbetrachtung gelten darf. Aber bei genauerem Erwägen der Grundgedanken jener Quaſinovelle wird man nicht zweifeln, daß die geſamte bildende Kunſt hier beurteilt wird und nur beiſpielsweiſe die Malerei herangezogen iſt. Zur Kennzeichnung moderner Kunſtrichtungen wäre es auch nicht anders möglich als von der Kunſt auszugehen, welche von dem allgemeinen Intereſſe ſo ſehr bevorzugt wird. Goethe's perſönliche Betrachtungsweiſe führte allerdings mehr auf die Skulptur hin; aber ſeine optiſchen Studien gaben wiederum ein ſpezielles Intereſſe für die Malerei. Wie ſehr Goethe dieſe Studien mit künſtleriſchem Sinn und im Hinblick auf Kunſtzwecke betrieb, zeigt deutlich ſeine Korreſpondenz mit Meyer. Er freut ſich, daß dieſer ihm verſichert, nur durch ſeine Farbenlehre die „aldobrandiniſche Hochzeit“ und überhaupt die antike Malerei verſtehen zu lernen; daß er auch bei Malern der Renaiſſance die Geſetze jener Theorie unbewußt befolgt gefunden habe (M. nennt beſonders Pietro de Cortona).[1]) Goethe intereſſiert ſich lebhaft dafür, daß der Freund unter dem berühmten antiken Bilde einen mehrfarbigen Streif gefunden haben will, den er für hochwichtig, für den „Akkord“ der Farbenſymphonie hält, und daß dieſer Streif mit ſeiner Farbentheorie übereinſtimmt, indem er Gelb und Blau als „Grundfarben“ zeigt und beide gemeinſam durch „Verdunklung“

[1]) Aus ungedruckten Briefen der zweiten italieniſchen Reiſe Meyer's (1795—97).

das zwiſchen ihnen ſtehende Purpurrot hervorbringen läßt.[1]) Aber dieſe ſpeziellen Beſtimmungen der Farbenharmonie waren nicht das Hauptverdienſt, welches Goethe ſeiner Theorie zuſchrieb. Er fand in dem Umſtande, daß er die Farben als Übergangsſtufen zwiſchen Licht und Schatten, nicht als Beſtandteile des Lichts auffaßte, die Möglichkeit in beſonders fruchtbarer Weiſe auf das wichtigſte Effektmittel des Malers, die Verteilung von Licht und Schatten einzuwirken. Sehr entſchieden hat er dies ſchon in den erſten „Beiträgen zur Optik" ausgeſprochen. „Der bildende Künſtler konnte von jener Theorie (Newton's) . . . wenig Vorteil ziehen. Denn ob er gleich die bunten Farben des Prisma bewunderte und die Harmonie derſelben empfand, ſo blieb es ihm doch immer ein Rätſel, wie er ſie über die Gegenſtände austeilen ſollte, die er nach gewiſſen Verhältniſſen gebildet und geordnet hatte. Ein großer Teil der Harmonie eines Gemäldes beruht auf Licht und Schatten; aber das Verhältnis der Farben zu Licht und Schatten war nicht ſo leicht entdeckt."[2]) Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß Goethe's Farbenbetrachtung, die urſprünglich an den prachtvollen farbigen Schatten der italieniſchen Landſchaft ſich gebildet hatte, eine Reihe äſthetiſch ſehr wichtiger Beobachtungen fixiert hatte, die er noch in ſpäteren Jahren immer von Neuem erprobte.

Unter den anderen Künſten gab Goethe für die Architektur nur ein ſporadiſches Intereſſe kund, einmal in den 1789 erſchienenen Fragmenten und ſodann im Jahre 1795, wo er die klaſſiſchen Werke der Italiener über dieſe Kunſt ſtudiert und mancherlei dabei entſtehende Ideen ſeinen Freunden mitteilt. Labacco, Serlio, Palladio, Scamozzi hat er damals durchgearbeitet, ſich für die Geſchichte der Peterskirche intereſſiert und von den Künſtlern vor

[1]) Vgl. Goethe an Meyer 20. Juni 96 mit „Elemente der Farbenlehre" XXXV, 66 f.

[2]) XXXV, 9. Auffallend unergiebig ſind die Bemerkungen zu Diderot. „Meine kleine Ideen über die Farben". Propyläen II, 1, 4.

Allem Bramante[1]) beachtet. Die Theorie der Architektur,[2]) welche er ſich ausbildete, iſt uns nur aus einem brieflichen Referat Schiller's an Humboldt bekannt. Hiernach behandelte Goethe auch die Gebäude gleich den organiſchen Geſtalten als Spezialfälle eines allgemeinen Typus, der ſich in verſchiedene Formen metamorphoſiert. Baſis, Stütze oder Wand, und Dach — waren ihm die Hauptorgane dieſes Typus, aus welchen alle einzelnen Teile ſich entwickelten. In der möglichſt harmoniſchen Ausgeſtaltung des Typus, in der Unabhängigkeit von praktiſchen Zwecken und Bedürfniſſen ſah er die Bedingungen einer künſtleriſchen Architektur; denn (wenn wir hier mit Schiller's Worten reden dürfen): „der ſchöne Architekt arbeitet, wie der Dichter für den Ideal-Menſchen, der in keinem beſtimmten, folglich auch keinem bedürftigen Zuſtand ſich befindet." Einer Abhängigkeit freilich kann ſich der Architekt nicht entſchlagen, ebenſo wie kein anderer Künſtler, der von dem Stoffe, in dem er arbeitet. Wie ſehr er davon überzeugt war, zeigte Goethe ſchon in einem Abſchnitt jener Fragmente: „Material der bildenden Kunſt." Nicht nur die Ausführung, auch der Typus verändert ſich in gewiſſer Hinſicht entſprechend den Grundeigenſchaften des Materials. Und ſo leſen wir: „Es wird derjenige Künſtler in ſeiner Art immer der trefflichſte ſein, deſſen Erfindungs- und Einbildungskraft ſich gleichſam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat." In dem vorausgehenden Abſchnitt über Baukunſt hat Goethe einzelne Mängel des doriſchen Bauſtils aus der Übertragung urſprünglicher Holzbauformen auf den Steinbau erklärt, und ſeiner heftigen Abneigung gegen die Gothik mit dem noch ſchärferen Vorwurf Ausdruck gegeben, daß man zierliche Holzſchnitzwerke zu Modellen für gewaltige Gebäude wählte.

---

[1]) An Meyer 16. Nov. 95, wo ſtatt „Bramanten" Riemer irrig „Benannten" gedruckt hat.

[2]) Ebenda erwähnt, aber nicht ausgeführt. Der Brief Schiller's an Humboldt vom 9. November 95.

Wo Goethe alle Zweige der Kunſt überblicken will, verſäumt er nicht, auch die Gartenkunſt als ſolche zu nennen, ſo beſonders in dem Schema über „Dilettantismus.“ [1]) Auch ſie iſt ihm ein Ausdruck feſter äſthetiſcher Geſetze. Auch die bloß verzierende Kunſt, das Kunſtgewerbe findet ſeine Beachtung, wenn er gleich ihre Inferiorität gegenüber der freien und ſelbſtändigen Kunſt ſehr entſchieden betonte und der bei modernen „Kennern“ nicht ſeltenen Überſchätzung des Kunſtgewerbes gewiß nicht zugeſtimmt hätte. „Ich würde,“ ſchreibt er über verzierende Kunſt, „nie gegen ſie eifern, ſondern nur wünſchen, daß der Wert der höchſten Kunſtwerke anerkannt würde. Geſchieht das, ſo tritt alle ſubordinierte Kunſt bis zum Handwerk herunter an ihren Platz, und die Welt iſt ſo groß, und die Seele hat ſo nötig ihren Genuß zu vermannigfaltigen, daß uns das geringſte Kunſtwerk an ſeinem Platz immer ſchätzbar bleiben wird.“ [2])

Von dieſer ſich abſtufenden Schätzung der Kunſtwerke fand er nun freilich bei dem aufnehmenden und genießenden Publikum nichts, und ſeine Geringſchätzung von deſſen Urteile war wohl noch größer als die Schiller's. Stets blieb er auf dem Standpunkt des bekannten Epigramms [3]):

„Schüler macht ſich der Schwärmer genug, und rühret die Menge,
Wenn der vernünftige Mann einzelne Liebende zählt.
Wundertätige Bilder ſind meiſt nur ſchlechte Gemälde:
Werke des Geiſts und der Kunſt ſind für den Pöbel nicht da.“

Der Betrachtung des Publikums iſt beſonders der früher ſchon

---

[1]) Man vergleiche hierzu Meyer im Programm der Jenaer Litteraturzeitung von 1808: „Wir ſtehen nicht an, die Kunſt Gartenanlagen zu machen, mit der Landſchaftsmalerei zu vergleichen.“

[2]) Hempel XXIV, 532.

[3]) Propyläen I, 1, 61—65. Vgl. dazu Wilhelm Meiſter's Lehrjahre S. 536.

erwähnte Dialog „Über Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit der Kunſtwerke“ gewidmet. Hier wird der Unterſchied zwiſchen dem „gemeinen Liebhaber“ und dem „wahren Liebhaber“ durchgeführt. Jener betrachtet das Kunſtwerk als „Naturwerk“, er will es „auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weiſe“ genießen; nur ſo lange der Künſtler ſich zu ihm herabläßt, wird er zufrieden ſein. „Der wahre Liebhaber ſieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, ſondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geiſtreiche der Zuſammenſtellung, das Überirdiſche der kleinen Kunſtwelt; er fühlt, daß er ſich zum Künſtler erheben müſſe, um das Werk zu genießen; er fühlt, daß er ſich aus ſeinem zerſtreuten Leben ſammeln, mit dem Kunſtwerke wohnen, es wiederholt anſchauen, und ſich ſelbſt dadurch eine höhere Exiſtenz geben müſſe.“ Auch hier alſo wird daran feſtgehalten, daß der Künſtler das Geſetz zu geben habe, der Liebhaber, auch der wahre, ihm folgen, ſich zu ihm erheben müſſe. So war es auch Goethe's beſtändiges Beſtreben, aufſtrebenden Künſtlern einzuprägen, daß ſie ſich nicht nach den Wünſchen und dem Beifall des Publikums, ſondern ausſchließlich nach der überlieferten und ſelbſt gewonnenen Einſicht richten ſollten. Mit ſeinen praktiſchen Ratſchlägen für den Bildungsgang des Künſtlers möge dies Kapitel ſchließen.

Die Einleitung zu den „Propyläen“ redet in ihrer größeren zweiten Hälfte nicht von der Kunſt, ſondern von dem Künſtler. Im „Wilhelm Meiſter“ iſt der „Lehrbrief“ des Abbé nicht ſo ſehr für den Mann im allgemeinen als für den Künſtler berechnet; manche andere Äußerungen ſchließen ſich an. Die Verhältniſſe der Gegenwart erſchienen Goethe als äußerſt erſchwerend für die Ausbildung des Künſtlers. Die Unſicherheit der geltenden Maßſtäbe, die wechſelnden an ihn herantretenden Forderungen, die Maſſe der einſtürmenden Eindrücke, auch der vorzüglichen Vorbilder verwirren und hindern den reinen Fortſchritt. „Zu dem geprieſenen Glück der Griechen,“ ſagt er dagegen, „muß vorzüglich gerechnet werden, daß ſie durch

keine äußere Einwirkung irre gemacht worden."[1]) Ihm war die Kunſt gleichſam eine Pflanze, die ſich durch den eigenen Trieb des Wachstums entwickelt, die aber doch zugleich günſtige äußere Verhältniſſe, Licht und Luft bedarf. Der Gedanke einer regelmäßigen Vererbung der Kunſt vom Meiſter auf den Schüler, der allmählich zur Meiſterſchaft emporſteigt, dieſer ſtrengen Folge, die ſich beſonders in der Kunſt des Altertums und der Renaiſſance beobachten läßt, dieſer Gedanke beherrſcht ihn. Sehr ſchöne Worte über das Verhältnis dieſer Schulung zur Individualität enthält der „Lehrbrief"[2]): „Nur ein Teil der Kunſt kann gelehrt werden; der Künſtler braucht ſie ganz . . . Des echten Künſtlers Lehre ſchließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, ſpricht die Tat. Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert ſich dem Meiſter." Goethe wünſchte zu den jungen Künſtlern in ein ſolches Verhältnis des Meiſters zu treten; wir wiſſen, daß es ihm nur in wenig Fällen gelang, daß auf ſeine Stimme nicht allzu aufmerkſam gehört wurde; aber an dem Eifer, an dem Ernſt ſeines Wollens lag nicht die Schuld. Mit beſonderer Eindringlichkeit wendet ſich der ſchon genannte Abſchnitt der „Einleitung" an den Künſtler. Goethe ſpricht den Wunſch aus, daß die Maximen, welche er aufſtellt, von dem Künſtler praktiſch geprüft würden, daß andererſeits die Urteile, die er über Kunſtwerke fällt, im Verhältnis zu jenen Maximen betrachtet würden. Alles was er ſagt, iſt auch hier von dem Ernſt getragen, mit dem er an die Kunſt heranzutreten pflegt. Er ermahnt den Künſtler, das unermüdliche äſthetiſche Streben, welches jeden inmitten der Umgebung Italiens erfaßt, auch in dem unkünſtleriſchen und verſtändnisloſen Norden feſtzuhalten. Er weiſt zuerſt auf die Wichtigkeit der Wahl des Gegenſtandes hin, auf das Sinnlich-Darſtellbare; er redet dann von den einzelnen

[1]) Farbenlehre. Hiſtoriſcher Teil 83.

[2]) S. 465 f.

Tätigkeiten, die in Betracht kommen, der geiſtigen, welche die Bedeutung des Gegenſtandes durch Wahl der richtigen Motive ans Licht zu ſtellen hat, der ſinnlichen, welche das Werk äußerlich reizvoll geſtaltet, der mechaniſchen, welche mit dem Material, dem Rohſtoff zu tun hat. Er warnt beſonders vor der Vermiſchung der Kunſtgattungen, einem Fehler, der ſich meiſt durch die richtige Wahl des Gegenſtandes vermeiden läßt, da nichts häufiger iſt als die Behandlung eines Gegenſtandes in einer anderen als der ihm angemeſſenen Kunſtform. Er betont ferner die Notwendigkeit eines genauen, ernſthaften Studiums für den Künſtler, nicht in philoſophiſcher, aber in hiſtoriſch-praktiſcher Richtung; ein Studium der verſchiedenen techniſchen Möglichkeiten und ihrer Wirkung, ein Studium maßgebender, vorzüglicher Werke. Die Zergliederung und ſorgfältige kritiſche Behandlung der Kunſtwerke wird dringend empfohlen, und es tritt dabei die damalige verhältnismäßige Armut Deutſchlands an bedeutenden inſtruktiven Kunſtwerken zu Tage. Aus dem genauen Erkennen jedes großen Kunſtwerks ſoll die Einſicht gewonnen werden, daß das Vollkommene nur ſcheinbar ein Leichtes iſt, in Wahrheit aber das Ergebnis ernſthafter Arbeit, und dadurch der Entſchluß zu unermüdlichem Bemühen erzeugt werden. „Wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung ſetzen . . . Der Leichte ſehe nach Ernſt und Strenge ſich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Weſen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird ſeine eigne Natur nur deſto mehr ausbilden, je mehr er ſich von ihr zu entfernen ſcheint. Jede Kunſt verlangt den ganzen Menſchen, der höchſtmögliche Grad derſelben die ganze Menſchheit.“

Zweiter Abschnitt.

Heinrich Meyer's Mitwirkung.

Wir wissen nicht, was die ersten Anknüpfungspunkte zwischen Goethe und Meyer gewesen, worin sie sich zuerst gefunden und ihre Übereinstimmung bekräftigt haben. Goethe's Korrespondenz aus Rom bietet nichts in dieser Hinsicht, und der Briefwechsel der nächsten Jahre zeigt die Einhelligkeit des Urteils schon vollendet. Es ist hier schon einer der für Goethe wichtigsten Punkte, in dem sich diese Gleichheit der Anschauungen zeigt, die Einheit der Komposition, die Wahl des prägnanten Moments, die Meyer an dem schon früher genannten Fresko des Annibale Caracci[1]) rühmt und als eine der wesentlichsten Erfordernisse des Kunstwerks hinstellt. In demselben Sinn verteidigt Meyer auch die scheinbar doppelte Handlung in Rafael's Verklärung, indem auch hier die Absicht des Künstlers zwar räumlich verschiedene, aber der Bedeutung nach sich ergänzende Vorgänge auf Einmal zur Anschauung zu bringen anerkannt wird. Wie Goethe ist auch Meyer davon überzeugt, daß die antiken Künstler vor allem diese Fähigkeit prägnanter Darstellung besessen hätten, oder wie er es in seinem damals noch ungeschickten Styl ausdrückt, „daß die Alten in der Kunst die Deutlichkeit der Wahrheit vorangesetzt." Als Beispiel dieser Art führt er ein Herkulanisches Wandgemälde an, wo zugleich die den Hyllus

[1]) Vgl. S. 168, Anm. 1. Meyer's Briefe 1788—1791 in „Schriften der Goethe-Gesellschaft" Bd. V. Für das Folgende besonders 22. Juli 88; 20. Januar 89.

raubenden Nymphen und der ihn ſuchende Herakles dargeſtellt ſeien. Der antiken Malerei waren ſeine Unterſuchungen damals noch hauptſächlich gewidmet; neben ihr kamen nur die größten Meiſter des Cinquecento in Betracht; für die aufſteigende Entwickelung der Renaiſſancekunſt gewann Meyer erſt allmählich Intereſſe. Sich ſelbſt bildete er damals weſentlich durch Kopieren, das auch Goethe eifrig empfahl. Aber es kommt der Augenblick, wo er die Einſeitigkeit dieſes Verfahrens empfindet und zu erkennen glaubt, es ſei „eine Zeitlang Abweſenheit von allen Kunſtwerken nur allein in der Schule der einfältigen Natur gewiß mehr gut als ſchädlich.“ [1]) Dieſer Meinung, mit der Goethe ſchwerlich übereinſtimmen konnte, folgte er in der Tat durch einen längeren Aufenthalt, den er in der Schweiz nahm, ehe er ſich 1791 zu dauernder gemeinſamer Arbeit mit Goethe nach Weimar begab. Wie ſich dort ſeine Studien in den nächſten Jahren entfaltet und ſeine Anſchauungen gefeſtigt haben, können wir nicht verfolgen, da die Korreſpondenz mit Goethe faſt ganz wegfiel und die litterariſche Tätigkeit Meyer's erſt ſpäter, im Jahre 1794 begann. Dieſes Jahr bildet überhaupt einen Merkſtein. Von den nächſten Pflichten, die Meyer in Weimar übernommen, wendet er ſich wieder Allgemeinerem zu; er beſucht die Dresdener Kunſtſchätze und bereitet im Einverſtändnis mit Goethe eine zweite italieniſche Reiſe vor. Auf jenem Ausflug nach Sachſen zeigt ſich ſeine kritiſche Schärfe wie ſeine Befangenheit ſchon deutlich: erſtere gegenüber den Manieriſten, beſonders Oeſer, letztere in Beurteilung der Gothik; von gothiſchen Werken vermag er allenfalls wohl den Meiſter zu loben, aber nicht das Werk.[2]) Dagegen lockt ihm ein Bildnis, das Leonardo da Vinci zugeſchrieben wird, das Geſtändnis ab: er empfinde nur ſelten Ehrfurcht vor Bildern, hier aber dennoch. Dieſer Ausdruck iſt ſehr

[1]) 2. November 89.

[2]) Dies wie alles fernere, wo die Quellenangabe unterlaſſen iſt, nach Meyer's ungedrucktem Nachlaß.

bezeichnend für Meyer's Auffaſſung. Wenn wir Winckelmann oder Goethe vor großen Kunſtwerken in Hymnen der Begeiſterung ausbrechen hören, wenn alle Gewalt der Sprache ihnen kaum ausdrücken zu können ſcheint, was ſie empfinden, ſo bleibt bei Meyer faſt immer die ruhige, in's Einzelne gehende Betrachtung ungeſtört; vor dem Großen bewundert er in der Hauptſache mit ſorgfältiger Motivierung, im Detail tadelt er auch ohne Scheu; „Ehrfurcht" empfindet er eben faſt niemals vor dem einzelnen Werke; denn es iſt der Begriff der Kunſt, der ihm beſtändig als Ideal vorſchwebt und an dem er jenes mißt. Es liegt am Tage, daß eine ſolche Urteilsweiſe die Gefahr mit ſich brachte, nicht mehr das Ganze eines Werks, ſondern bloß das Detail zu ſehen und zu kritiſieren. Meyer iſt vor dieſer Gefahr meiſt durch ein wahrhaft tiefes Gefühl für das Schöne bewahrt worden. Man würde ihm ſchweres Unrecht thun, wollte man dieſes Gefühl, dieſe unbefangene Freude am Schönen um ſeiner kritiſchen Nüchternheit willen ihm abſprechen; viele ſeiner Äußerungen beweiſen dieſe Freude, die ſich freilich mehr auf das Einfach-Harmoniſche, als auf das Genial-Gewaltſame richtete. Die Beſchäftigung mit dem Detail wurde zugleich aber von Goethe direkt gewünſcht und gefördert. Als Meyer bei ſeinem zweiten Aufenthalt in Italien jene Maſſe tabellariſcher Beſchreibungen von Kunſtwerken zu Stande brachte, die wir ſchon in der Einleitung erwähnten, tat er dies auf Grund eines mit Goethe gemeinſam entworfenen Schema's. Goethe wollte zuverläſſiges Material für ſeine äſthetiſchen Erörterungen haben, Material, das er überſehen konnte wie eine wohlgeordnete Naturalienſammlung. Das Schema war für Skulpturwerke meiſt das Folgende: 1) Ort, Gattung des Kunſtwerks, Material, 2) Gegenſtand, 3) Zeit, Styl, Manier, Arbeit, 4) Erfindung, Anordnung, 5) Ausdruck, 6) Falten, 7) Maſſen, 8) Wirkung von Licht und Schatten, 9) Gegenwärtiger Zuſtand, Ergänzung, 10) Allegorie, 11) Beſondere Anmerkungen. Bei Werken der Malerei treten noch zwei Rubriken über Zeichnung

und Kolorit hinzu, wogegen die von den Ergänzungen ſelbſtredend wegfällt. Bei Fragen des Kolorits iſt Meyer Goethe's Farbenlehre ſtets gegenwärtig, in die er ſchon völlig eingeweiht war und zu der er ja ſpäter ſelbſt, hauptſächlich auf Grund ſeiner damaligen italieniſchen Studien, die „Hypothetiſche Geſchichte des Kolorits" beiſteuerte.[1]) Unter den übrigen Rubriken fällt vielleicht Nr. 7, die für die „Maſſen" beſtimmte, auf; hier handelt es ſich um einen in Meyer's Betrachtung ſehr häufig wiederkehrenden Punkt:[2]) größere im Gegenſatz zu faltigen Partien ſtehende ruhige Flächen, wie ſie beſonders Gewandſtücke oder Laubwerk u. ä. bieten können; der häufig unruhige, durch zu viel Brechungen bedingte Faltenwurf in älteren deutſchen Gemälden, der keine „Maſſen" zuläßt, war Meyer unſympathiſch.

In der Wahl der Kunſtwerke, die er nach jenem Schema behandelte, war Meyer nun weit weniger einſeitig, als er ſich bei ſeinem erſten Aufenthalte in Italien gezeigt hatte. Kaum ein Gebiet italieniſcher Kunſt bleibt unberückſichtigt. In Mantua entzückt ihn Giulio Romano, dem er ſpäter in den Propyläen einen Aufſatz widmet, in Rom ſtürmt der ganze Reichtum der einzigen Stadt auf ihn ein, in Florenz gehen ihm die Augen für die vorraſaeliſche Malerei erſt eigentlich auf, und er verſenkt ſich mit Entzücken in ſie. Daneben wendet er auch auf Michel Angelo ein Studium, wie es bisher weder Goethe noch er ſelbſt getan hatte. Auch jetzt freilich iſt ihm die Antike noch das grundſätzlich maßgebende; an der „aldobrandiniſchen Hochzeit" muß er entſchiedene Mängel zugeben und doch meint er laſſen ſich daraus „vortreffliche Lehren und Regeln" abziehen, weil „die Manier gut und in ihren Elementen auf Wahrheit gegründet" iſt. Er braucht das Wort „Manier"

[1]) Hempel XXXVI, 224 ff. Die brieflichen Äußerungen Meyer's aus Italien klingen hier öfters wieder an, ſo bei Pietro von Cortona S. 236.

[2]) Vgl. Weizſäcker S. LXX. Die Grundzüge des Schemas ſchon in Meng's Riflessioni.

in dem tadelnden Sinn, den wir von Goethe her kennen und dennoch lobt er das manierierte Werk, weil das Kunſtvorbild, an welches dieſe Manier ſich anſchließt, ſo vorzüglich iſt. Geradezu naiv äußert ſich der unbedingte Glaube an die Antike, wo Meyer Rafael's „Viſion des Ezechiel" bewundert, den Gott-Vater mit Jupiter vergleicht und hinzufügt: in monumentaler Größe ausgeführt würde dies Bild dem Zeus des Phidias gleichkommen, aber dazu habe ſelbſt Rafael's Kunſt nicht ausgereicht. Solche dogmatiſche Urteile ſind indes äußerſt ſelten; die liebevollſte und ſorgfältigſte Erforſchung des einzelnen iſt vielmehr Meyer's charakteriſtiſches Verdienſt. Am reichſten iſt der Florentiner Aufenthalt von ihm ausgenutzt worden. Er entdeckt „herrliche Dinge;" Donatello und Orcagna werden ihm jetzt erſt offenbar. Er rühmt Perugino's Innigkeit, Fieſole's Reinheit, Heiterkeit und Heiligkeit. Die einzigartige Bedeutung Maſaccio's erkennt er richtig; ein „unbegreifliches künſtleriſches Phänomen" nennt er ihn. Nur für die Architektur beweiſt er wenig Sinn; die Ruſtikapaläſte erſcheinen ihm ſchwerfällig und düſter; an Brunellesco entdeckt er noch einige „Flecken" des „gothiſchen Abgeſchmacks."

Unterdeſſen hatte Meyer aber auch ſchon begonnen, als Schriftſteller ſeine Studien zu verwerten. Schiller hatte ihm, wie wir wiſſen, gern die Horen eröffnet; jedoch ſind die dort erſchienenen Aufſätze noch nicht zu den originellen Arbeiten Meyer's zu rechnen. Die „Ideen zu einer künftigen Geſchichte der Kunſt," welche es nur mit der Antike zu thun haben, gehen über Winckelmann nicht hinaus, und die fragmentariſchen „Beiträge zur Geſchichte der neueren bildenden Kunſt," die dem Quattrocento gewidmet ſind, zeigen in ihrem allgemeinen Teil eine große Dürftigkeit, während der ſpezielle, der ſich mit Perugino, Mantegna, Bellini beſchäftigt, nur eine Sammlung von Materialien aus Meyer's Kollektaneen giebt. An manchen Stellen ſchimmert freilich auch in dieſen Aufſätzen ſchon die helle Erkenntnis der Kunſtentwickelung hindurch, in

der Meyer mit Goethe zuſammentraf. So heißt es über die Entwickelung der griechiſchen Kunſt: „Wir haben geſehn, mit welcher beharrlichen Mühe, Unverdroſſenheit und Anſtrengung, Schwierigkeiten überwunden, Verſuche angeſtellt und Entdeckungen gemacht werden mußten, bis man das Vermögen erwarb, die Formen der Natur nachzuahmen, auf Begriffe zu bringen und zuletzt ihren Geiſt zu ergreifen.“ [1])

Nahe zur Vollendung geführt wurde damals auch eine Arbeit über Michel Angelo, die einen ſelbſtändigeren Wert hätte beanſpruchen können, aber ſchließlich leider nicht druckreif wurde. Ausführliche Entwürfe dazu liegen vor; neben den Hauptwerken der Künſtler in Rom und Florenz ſind auch andere berückſichtigt. In der Einleitung verſpricht der Schriftſteller Unparteilichkeit gegenüber der ſo wechſelnden Schätzung gerade dieſes Meiſters, und in der Tat bleibt er ſeiner Methode abwägender Einzelkritik auch hier getreu. Der „David“ iſt ihm eine flüchtige Akademiefigur, an der Pietà und dem Moſes weiß er zu loben und zu tadeln, faſt unbedingt rühmt er die Mediceerkapelle, bei der er auch am längſten verweilt. Die Statue des Tags „wetteifert in Hinſicht auf das Großartige mit den geprieſenſten Statuen des Altertums; nur iſt bei dieſen die Großheit ſtetiger durchgehalten.“ Auch an dem „Abend“ preiſt er die „meiſterhafte Behandlung“; eine „wahrhafte Schule für Bildhauer“ nennt er ihn. Als Maler ſcheint Michel Angelo ihn nicht ſo intereſſiert zu haben; die Sixtiniſche Kapelle wird trotz der „kühnen Großheit des Styls“ doch kürzer behandelt als man erwartet. Von dem Florentiner Tafelbilde rühmt er: „Kein neues Gemälde hat ſo richtige und gründlich wiſſenſchaftliche Zeichnung.“ — Bei den Bauten des Künſtlers wird die Willkürlichkeit im einzelnen ſtark betont.

Das Geſamturteil äußert ſchließlich Begeiſterung für „die Ge-

[1]) Horen I, 2, 39.

walt und Tiefe des Ausdrucks“ und erkennt den großen Fortschritt an, daß Michel Angelo die Kunst „von dem Magern und schwachen ängstlichen Dürren des alten Styls befreit“ habe.

Die litterarische Tätigkeit Meyer's, welche ihm einen Platz unter den deutschen Schriftstellern sichert, beginnt erst mit der Teilnahme an Goethe's Propyläen. Hier beteiligte er sich schon an dem ersten Heft mit der Goethe's Intentionen ganz entgegenkommenden Arbeit „Über die Gegenstände der bildenden Kunst.“ Daß er dessen Anschauungen teilte und das Wesentliche in ihnen erfaßte, hatte er schon in einem seiner Briefe aus Florenz gezeigt, wo er den klar und rund formulierten Grundsatz ausspricht: „Je selbständiger sich eine Handlung durch den Sinn des Gesichts begreifen und fassen läßt, je besser paßt sie für die bildenden Künste.“ So gesund und unangreifbar dieses Prinzip zweifellos ist, so führte es doch in jener Abhandlung zu allzu weitgehenden Konsequenzen. Wie überhaupt der Betrachtungsweise der Freunde die Gefahr nahe lag, die Kunst allzusehr zu verengen, so ist es besonders mit dieser Arbeit Meyer's der Fall, deren Wert nur dann recht erkannt wird, wenn man sich des Goethe'schen Wortes (über Epos und Drama) erinnert, daß man die Grenzen deshalb genau kennen müsse, um sie niemals anders als mit Bewußtsein und Absicht zu verlassen. Nach einander wird von den vorteilhaften, den gleichgiltigen und den widerstrebenden Gegenständen gehandelt. Ganz in Goethe's Sinne geht Meyer bei der ersten Gruppe von den „rein menschlichen Darstellungen“ aus; er läßt ihnen dann die historischen folgen, welchen er, sofern sie die allgemeine Bedingung erfüllen, auf der Basis des rein menschlichen zu ruhen, ein „größeres Interesse“ zuerkennt, weil sie außer ihrer Wirkung auf das Gemüt noch durch einen „speziellen Bezug“ für den Verstand Wert gewinnen. Hierin weicht er von Goethe ab, der solche spezielle Bezüge gerade möglichst ausschließen wollte. Um auch bei historischen Stoffen der Bedingung Genüge zu tun, daß das Kunstwerk sich selbst erkläre, empfiehlt

er Cyklen von Gemälden, in denen das frühere ſtets die Vorausſetzung des folgenden bilde und ſo eine komplizierte Handlung durch die Überſicht aller Bilder deutlich werde. Von den hiſtoriſchen Bildern unterſcheidet er als eine höhere Stufe die Charakterbilder, in welchen nicht eine Handlung dargeſtellt, ſondern nur Charaktere durch Handlung verſinnlicht werden ſollen. Noch höher ſtellt er poetiſche, frei erfundene oder mythiſche Darſtellungen, „weil ſie meiſtens aus ſymboliſchen, bedeutenden Figuren zuſammengeſetzt ſind." Das Symboliſche iſt hier in dem echt künſtleriſchen Sinne zu verſtehen, in dem es auch Goethe braucht, als das Typiſche. Das Allegoriſche dagegen läßt Meyer nur mit großer Vorſicht zu, und geht in dieſem Punkt entſchieden über Winckelmann hinaus, der die Allegorie ſo überſchätzt hatte.[1]) Allegorieen, findet er, überſchreiten ſchon als ſolche gewiſſermaßen das Gebiet der Kunſt, und ſind nur zuläſſig, wenn ſie ganz und gar faßlich erſcheinen und keine Verſtandestätigkeit zu ihrer Auflöſung fordern. Auf die höchſte Stufe ſtellt er endlich die „ſymboliſchen Darſtellungen", bei denen er hauptſächlich an die Stoffe der antiken und der chriſtlichen Mythologie denkt. Schon aus Italien hatte er geſchrieben, alle griechiſchen Gottheiten ſeien vollkommene Sujets für die Kunſt, jetzt führt er das im einzelnen aus. Noch höher aber ſtellt er die chriſtliche Darſtellung der Madonna mit dem Kinde: „Der ſanfteſte Reiz, das höchſte Anziehende und Tröſtende liegt in ihr, der Himmel knüpft ſich gleichſam mit der Erde zuſammen, in der allmählichen Steigerung ihres Charakters durch verſchiedene Stufen vom Menſchlichen zum Göttlichen. Wo ſie menſchlich handelt, mit ihrem Kinde beſchäftigt iſt, dasſelbe pflegt, herzt u. ſ. w., da iſt ſie uns das Symbol der Mutterliebe, des gemütlichſten, reinſten und zarteſten Triebes im Menſchen ... Da ſei ſie menſchlich, ſie werde

[1]) Material zu einem beſonderen Aufſatz über die Allegorie findet ſich in Meyer's Nachlaß.

unſchuldig, zart, ſanft, ſo edel und liebenswürdig als möglich gebildet, wie Rafael getan, von deſſen Bildern mehrere auf dieſer Seite wenig zu wünſchen übrig laſſen, und vielleicht hat er in der Madonna della Sedia die Vollkommenheit erreicht, und in Rückſicht des Zarten und Innigen gar über die Alten triumphiert.[1]) Wo ſie aber verklärt oder als Erſcheinung auftritt, ſchwebend von Engeln getragen, da erhalte ſie einen göttlichen, hohen Charakter, nicht junoniſch und ſtolz, auch nicht kalt und ſtrenge wie Pallas darf ſie ſein, ſondern dem Erhabenen ſei Liebe und Güte beigemiſcht; der genannte große Meiſter hat diesfalls in ſeinem herrlichen Bilde zu Dresden gewiß ſchon vieles geleiſtet, aber es war freilich weder in ſeinem noch irgend eines andern neuern Künſtlers Vermögen, alle Forderungen zu erfüllen, die an einem ſolchen Gegenſtand gemacht werden können.“[2])

Wir haben dieſe Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung angeführt, um zugleich dem Vorurteil entgegenzutreten, als habe eine ausſchließliche Vorliebe für die Antike in den Propyläen den Blick für die chriſtliche Kunſt getrübt. Die Stelle iſt aber auch an ſich von Bedeutung, weil ſie an einem Hauptbeiſpiel das Weſen des „Symboliſchen“ aufzeigt, der Darſtellung eines rein menſchlichen Zuſtandes, der zu einem überirdiſchen geſteigert wird und zugleich natürlich und übernatürlich iſt.

Von der Höhe, die hier erreicht iſt, wendet ſich der Schriftſteller dann zum niederen herab, um zunächſt Stoffe untergeordneter Gattung zu betrachten, die in ihrer Art auch für die künſtleriſche Darſtellung geeignet ſind. Er nennt hier „Scenen des gemeinen Lebens“, etwa was wir als Genrebilder bezeichnen würden, — Tierſtücke, Landſchaften. Von hier ſchreitet er weiter zu den „gleichgiltigen Gegenſtänden“, unter welche er „myſtiſche Bilder“, wie die Wunder

[1]) Meyer's äußerſt ſorgfältige Kopie, von der im Briefwechſel oft die Rede iſt, befindet ſich im Weimarer Muſeum.

[2]) Propyläen I, 1, 51. 52.

der heiligen Geſchichte, „pompöſe Darſtellungen“ (Zeremonienbilder — würden wir ſagen) Bildniſſe, „Landſchaftliche Anſichten“,[1]) d. h. bloße Wiedergabe eines tatſächlichen Naturbildes, endlich auch Stillleben rechnet. Alles dies ſind für ihn Gegenſtände, die ein allgemein menſchliches Intereſſe erregen, die nur durch den Künſtler und ſeine Behandlung intereſſant werden können. In dieſen Aufzählungen und Aneinanderreihungen wird man den logiſch zwingenden Gedankengang nicht gerade zu erkennen vermögen; das Schwergewicht der Arbeit liegt in der Behandlung und Abweiſung der ungeeigneten Gegenſtände, wo eine konſequente, in mancher Hinſicht allzuſcharfe Gedankenentwickelung ſtattfindet. Der allgemeine Grundſatz der ſinnlichen Darſtellbarkeit iſt uns ſchon bekannt; ein wahrhaft grauſames Strafgericht über die verſchiedenſten Effekte, welche auf anderem Wege von dem Maler geſucht werden können, wird daran geknüpft. Rein empiriſch beginnt Meyer mit der Unzuläſſigkeit, die Wirkung auf andere Sinne als den Geſichtsſinn maleriſch darſtellen zu wollen. Ein Konzert zu malen iſt widerſinnig; Ulyſſes durch den Geſang der Sirenen betört, iſt maleriſch undarſtellbar. Nicht weniger iſt ein Geſpräch, wenn das Intereſſe gerade auf die geſprochenen Worte ſich beziehen ſoll, eine unſinnige Aufgabe für den Maler. Obgleich Meyer bedeutende Kunſtwerke nennt, welche ſolche Stoffe behandelt haben (wir möchten noch auf das Konzert des Giorgione hinweiſen), ſo iſt gegen die Richtigkeit ſeiner Kritik hier doch nichts einzuwenden. Schwieriger geſtaltet ſich die Frage ſchon weiterhin, wenn er die Anſicht aufſtellt, jeder an ſich abſtoßende, aber durch eine beſtimmte Motivierung gerechtfertigte Vorgang ſei bildneriſch nicht darzuſtellen, falls jene Motivierung nicht auch dargeſtellt werden könne. Er tadelt beiſpielsweiſe den „farneſiſchen Stier“, weil hier ein widerwärtiger Vorgang, die von zwei Männern

[1]) Über den Unterſchied zwiſchen Landſchaft im künſtleriſchen Sinn und „Ausſicht“ (Proſpekt) vgl. Meyer's Aufſatz in Philipp Hackert von Goethe.

gegen ein Weib verübte Grauſamkeit uns ſichtbar gemacht werde, während das Rechtfertigende des Vorgangs, die Schuld, welche die Gepeinigte auf ſich geladen, nicht erſichtlich ſei. Hier geht Meyer entſchieden zu weit, weil er ſich nicht klar gemacht hat, daß die Kauſalität überhaupt nicht zu malen iſt. Wenn wir in einem cykliſchen Werke, wie Meyer es empfiehlt, alle Phaſen einer Handlung dargeſtellt finden, ſo bleibt es doch immer unſerem Denken überlaſſen, den Kauſalzuſammenhang zwiſchen dieſen Phaſen feſtzuſtellen; geſehen werden kann derſelbe nicht, und da wir auf ihn doch nicht verzichten, ſo iſt in dieſer Hinſicht unbedingt anzuerkennen, daß wir etwas Undarſtellbares verlangen, etwas was wir ſelber dem Werke hinzufügen. Dargeſtellten und nicht dargeſtellten Kauſalzuſammenhang unterſcheiden zu wollen iſt ein Unding.

Unter den widerſtrebenden Gegenſtänden nennt der Kritiker dann ferner myſtiſche Stoffe, bei welchen es unmöglich iſt einen allgemein menſchlichen Bezug auszudrücken, wie die Dreieinigkeit, das Abendmahl,[1]) im ſtrengſten Sinne des Worts genommen, die wunderbare Empfängnis u. a. Wenn man hierin ihm beiſtimmen wird, ſo möchte man doch widerſprechen, wenn dieſe Abwehr auch auf Darſtellungen des Gekreuzigten ausgedehnt wird. Die Stelle, welche für ein teils rationaliſtiſches teils perikleiſch-lebensfreudiges Zeitalter charakteriſtiſch iſt, lautet: „Setze man, die Kunſt habe in einem Kruzifix ihr möglichſtes geleiſtet, ſo werden wir ſchöne Formen der Glieder, edle, ja wir wollen zugeben, göttliche Züge und übermenſchlichen Charakter, nebſt einem leidenden ſchmerzhaften Ausdruck ſehen. . . . Wie kann die göttliche Natur unterliegen, bezwungen werden, leiden? Wir fragen einen jeden, der die albaniſche oder die juſtinianiſche Minerva, die Juno oder den Apollo geſehen, ob er ſich eine von dieſen Figuren durch

[1]) Es iſt wohl kaum nötig darauf hinzuweiſen, daß Lionardo's ſogenanntes Abendmahl nicht die Einſetzung des Sakraments behandelt.

ſchlechte Menſchen überwunden, geſchmäht, gegeißelt, ans Kreuz geheftet denken könne? Wir glauben wenigſtens, daß dieſes unmöglich ſei, wenn man nicht geradezu abgeſchmackt werden, und allem Gefühl für's Schickliche rein abſagen wollte.“ [1]) Man mag über dieſe Einſeitigkeit lächeln, ſoll aber andererſeits nicht vergeſſen, daß das Problem hier wirklich in ſeiner ganzen Tiefe und theoretiſchen Unlösbarkeit erfaßt iſt, während moderne Künſtler ihm meiſt eine ungenügende Löſung geben, indem ſie nur einen zerquälten Menſchen darſtellen und den göttlichen Charakter völlig beiſeite laſſen. Von den großen Meiſtern der Renaiſſance beſitzen wir keine ausgeführten Darſtellungen der Kreuzigung, vermutlich ein Zeichen, daß ſie ſich der Schwierigkeit dieſer Aufgabe bewußt waren. Die Naivetät, mit welcher die Frömmigkeit der gleichzeitigen Deutſchen oder der älteren italieniſchen Maler, dieſen Vorgang darſtellte, iſt noch durch keinen Nachfolger auf die Höhe bewußter Kunſtvollendung erhoben worden. Und wenn ſie freilich die Möglichkeit künſtleriſcher Löſung dieſer Aufgabe beweiſt, ſo konnte das für die Weimarer Kunſtfreunde nicht ſo ſehr in's Gewicht fallen, da ſie nur von den vollendeten Künſtlern, vor allem von Rafael, ihre Maßſtäbe entnahmen.

Kehren wir zu Meyer's Aufſatze zurück, ſo weiſt er ferner alle derartigen Stoffe ab, welche eine gewiſſe Wirkung auf unſer Gemüt hervorbringen ſollen, ohne daß das eigentlich Wirkſame dargeſtellt werden kann. Auch dieſen an ſich zweifellos richtigen Grundſatz dehnt er in der Anwendung allzuweit aus. Wir werden ihm recht geben, wenn er es für eine Albernheit erklärt, Diogenes mit der Laterne darzuſtellen, da das Weſentliche, das „Menſchen-Suchen“ nicht darzuſtellen iſt, wenn er die Ausſetzung des Moſes für einen unmöglichen Gegenſtand erklärt, da ſie im Bilde als

---

[1]) A. a. O. I, 2, 69. 70. — Goethe's, beſonders durch tiroler Eindrücke genährte Abneigung gegen Kruzifixe iſt bekannt.

Grauſamkeit erſcheint, während ſie nach der Erzählung beſtimmt war, Moſes zu retten; aber wir müſſen ihm widerſprechen, wenn er etwa „den Abſchied des Calas von ſeiner Familie“ für einen widerſtrebenden Gegenſtand erklärt, weil Calas' unverſchuldete Verurteilung nicht ausgedrückt werden kann. Der Abſchied eines durch Büttel weggeführten Greiſes von den Seinigen iſt an ſich ſchon etwas Ergreifendes, und es ſcheint, als hätte in dieſem wie in manchen anderen Fällen Meyer beſſer getan, wenn er nicht abgeraten hätte, dieſes oder jenes zu *malen*, ſondern abgeraten, dem Gemalten einen hiſtoriſchen oder mythologiſchen *Namen* zu geben. Das Bild gewinnt in den meiſten Fällen durch ſolche Namengebung nichts; für die künſtleriſche Auffaſſung iſt es gleichgiltig, ob der Name Calas daruntergeſetzt iſt oder nicht.[1])

Der Aufſatz, der mit ſolchen Warnungen und Verurteilungen etwas abgeriſſen ſchließt, iſt jedenfalls in enger Gemeinſchaft mit Goethe verfaßt worden; bis in die ſpäteſte Zeit, bis zur Herausgabe von „Kunſt und Altertum“ haben dieſe Gedanken Goethe beſchäftigt und hat er Vorſchläge geeigneter Stoffe den Künſtlern dargeboten; ganz beſonders waren auch die Weimarer Preisaufgaben dieſem Beſtreben entſprungen. Andere Arbeiten Meyer's in den Propyläen ſind dagegen mehr als ſeine ausſchließliche Leiſtung aufzufaſſen; ſie haben meiſt hiſtoriſchen oder beſchreibenden, weniger reflektierenden Charakter. Am reichhaltigſten für unſere Zwecke iſt die ausführliche Darſtellung: Rafael's Werke im Vatikan. Neben einer Detailkritik, welche bis auf die größere oder geringere Vollendung einzelner Gliedmaßen ſich einläßt, hat der Verfaſſer hier zugleich die Gelegenheit ergriffen, um in einer Beſprechung der

[1]) Man vergleiche hierzu Goethe's oben beſprochene Bemerkungen zur Laokoongruppe. — Als äußerſte Beiſpiele der verfehlten Namengebung kann man heute Uhde's Bilder nennen, denen bibliſche Namen gegeben werden, während ſorgfältig jede tatſächliche Beziehung auf die Schilderungen der Bibel vermieden iſt.

Werke nach ihren allgemeinen Eigenſchaften ſeine perſönlichen Anſichten auszudrücken. Es iſt natürlich, daß Meyer hierbei viel mehr in's Einzelne geht als Goethe. Er verweilt beſonders lange bei der „Anordnung“ eines Bildes, und empfiehlt vor Allem deren Einfachheit und Klarheit. In einem Vergleich, der ſeine Einſicht in poetiſches Schaffen erkennen läßt, erinnert er an die Dispoſition des überlieferten Stoffs im Gedicht, an die Tätigkeit, welche aus dem rohen Gegenſtand den poetiſchen formt, und behauptet mit treffendem Urteil, daß dieſe allgemeine grundlegende Arbeit die eigentliche Sache, das Geheimnis des Genie's ſei, während die „beſondere Anordnung“, Einteilung, Gruppierung nach techniſchen Regeln erlernt und geübt werden könne. Die „allgemeine Anordnung“ in dieſem Sinn wird oft mit der Wahl der darzuſtellenden Motive aus einem umfaſſenderen Stoff zuſammenfallen. Im engeren, räumlichen Sinn der Anordnung weiſt Meyer zunächſt auf die Symmetrie hin, die Forderung des Gleichgewichts wie des Kontraſtes, dann auf die verſteckte Symmetrie, wo Gewicht und Gegengewicht verſchiedener Art ſind, mit verſchiedenen Mitteln, aber doch mit gleicher Stärke wirken. Intereſſant iſt die Bemerkung in Anlaß des Incendio del Borgo, daß „der Gegenſtand hier den Ausdruck der Verwirrung, der Not und Angſt erfordert und alſo die Symmetrie mehr zu verſtecken befiehlt.“ [1]) Vom Gleichgewicht und Harmonie der Teile geht Meyer dann zur Gruppenbildung an und für ſich über, und ſcheut ſich nicht mit rein geometriſchen Begriffen hier zu operieren. Er beſpricht die einzelnen Formen der Gruppen, welche möglich ſind, und legt eine bedenkliche Befangenheit an den Tag, indem er die kreisförmige Gruppierung die „vollkommenſte“ nennt.

Die Kritik wendet ſich dann zu den maleriſchen Eigenſchaften im engeren Sinn, zu Zeichnung und Kolorit. Hier wird beſonders

[1]) I, 2, 110.

die Bedeutung der „Maſſen“ für Meyer's Betrachtungsweiſe erſichtlich. „Raſael erkannte,“ heißt es hier, „daß ununterbrochene große Maſſen von Licht und Schatten einen angenehmen friedlichen Effekt machen, daß die Figuren deutlicher in die Augen fallen und ſich durch Gegenſatz von Hell und Dunkel beſſer heben; mit dieſer Überzeugung ließ er ſein Licht auf jede Figur . . . breit auffallen und unterbrach ſolches ſo wenig als möglich; die beſchatteten Partieen ſtellte er mit großer Sorgfalt und Geſchicklichkeit hellen Stellen entgegen, und lichte Partieen ſuchte er hinwieder gegen dunkle abzuſetzen.“ [1]) Wir haben alſo auch hier eine Art der Kontraſtwirkung, welche jene Maſſenbehandlung erzielen will, und unſtreitig liegt in dieſer Beurteilung der maleriſchen Mittel ein Zug von Großartigkeit.

In vieler Hinſicht verwandt mit der Raſael-Arbeit iſt der Aufſatz über Maſaccio, ſpeziell die Fresken der Brancacci-Kapelle, welchen Meyer im dritten Propyläen-Bande erſcheinen ließ. Aber hatte er in jener Abhandlung hauptſächlich die ſtrengſten und vollendetſten Kunſtformen betrachtet, ſo iſt hier ſein Intereſſe auf die verheißungsvollen Anfänge lebendiger Kunſt, die ſich in der „Naturnachahmung“ zeigen, gerichtet. Er wagt den Satz: „Cimabue und ſein Schüler Giotto führten die Malerei auf die Nachahmung der Natur zurück und brachten ſie dadurch wieder auf den Weg eine Kunſt zu werden, welchen Namen ſie vor ihnen eine lange Zeit nicht mehr verdient hatte. Beſonders gelang es dem Letzteren die manierierte Weiſe griechiſcher Maler der mittleren Zeiten ganz abzulegen.“ [1]) Wir wiſſen, was dieſe Worte zu bedeuten haben; nicht das Ziel, ſondern der Anfang der Kunſt iſt für Goethe wie für Meyer die Naturnachahmung; aber die Rückkehr zu dieſem Anfang kann für eine verbildete Kunſt zum Heilmittel werden. In Maſaccio treten nun ſchon ſpeziell künſtleriſche Erwägungen zum Naturſtudium

[1]) A. a. O. III, 5 f.

hinzu; seine Nachfolger kehren wieder mehr zum bloß Natürlichen zurück, bis Lionardo endlich „das Schöne der Formen in der Natur begriff und solches glücklich nachahmte.“ [1])

Diesen Aufsätzen schließt sich endlich noch an der hauptsächlich der nachrafaelischen Kunst gewidmete: Matua im Jahre 1795, der sich besonders mit Giulio Romano beschäftigt. Daß Meyer diesen höher schätzt als heute üblich, ist an sich nicht zu verwundern; trotzdem ist der Aufsatz ein überraschendes Zeichen der Vielseitigkeit und Elastizität seines Verfassers; denn für das Willkürliche, Barocke in Giulio's Fresken zeigt der regelstrenge Meyer hier volles Verständnis. Er hat selten so lebhafte Sätze geschrieben wie die folgenden: „Die Freiheit, das Kühne in seinen Wendungen gefällt. Dagegen fehlt ihm, wenn wir so sagen dürfen, die Stetigkeit. Selten kann er einen Gedanken auf geradem Wege verfolgen, das Gehörige, Schickliche daran anreihen; hinüber und herüber reißt ihn der gewaltige Drang, der ungestüme, tobende Strom seiner glühenden Phantasie, welchen er nicht zu dämmen, nicht in Schranken zu halten vermag.“ Sieht man auf das Einzelne, so hat sich Meyer gegen die scherzhaften Einfälle Giulio's eher zu nachsichtig, als philiströs strenge verhalten.

Was Meyer über antike Kunstwerke in den Propyläen veröffentlichte (Niobegruppe, Kapitolinische Venus), enthält nichts von theoretischer Bedeutung, und zeigt ihn in historischer Beziehung ganz abhängig von Winckelmann.

Gänzlich eigenartig dagegen, von durchaus selbständiger Kritik getragen sind Meyer's Darstellungen der modernen Kunst. Ohne Bedenken dürfen wir ihm die Beurteilung des für jene Zeit so maßgebenden französischen Malers David zuschreiben, mit welcher in den Propyläen Humboldt's Bericht über das Gemälde „Der

[1]) III, 1, 50.

Raub der Sabinerinnen“ eingeleitet ist.[1]) Er gelangt zu dem sehr treffenden Schluß, David's Bilder enthielten „eine gelernte Kunst, aus den Meisterwerken der Alten und Neuern gezogen, die mit ausharrendem Fleiß erworben worden . . .“ Die umfassendste Kritik neuerer Kunst gab er im Jahre 1805 als seine Beisteuer zu der Sammelschrift über Winckelmann: den Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts; aber auch die „Propyläen“ enthalten schon einiges dieser Art, die Würdigung Oesers und manche Besprechungen einzelner Werke. Wir erinnern hier auch an den Aufsatz über Philipp Hackert's Kunstcharakter, in Goethe's Biographie, obgleich er einer etwas späteren Zeit angehört. Es ist natürlich, daß diese kritische Behandlung der modernen Kunst Anlaß zu Winken und Ratschlägen für ihren ferneren Fortschritt gab, und daß diese Arbeiten sich daher häufig schon mit denen berühren, welche Meyer unmittelbar diesem didaktischen Zweck widmete. Besonders die letzten Abschnitte der „Übersicht“ sind sehr reich an solchen praktischen Sätzen. Hier ist es hauptsächlich, wo der sammelnde und registrierende Kunstforscher doch mit voller Entschiedenheit das Naturstudium als Anfang jeder Kunst predigt. Und zwar noch in anderem Sinn als Goethe, nicht in jenem mehr wissenschaftlichen, sondern in naivem Sinn. Freilich will er den Künstler nicht vom Studium seiner Vorgänger und vor allem der großen Meister zurückhalten, wohl aber von ihrer Nachahmung, vor der ihn eben das Naturstudium bewahren sollte. „Das Schicksal aller Nachahmer war von jeher einförmige Manier; soll die Kunst noch mehr verbessert werden, so muß sie von diesem Wege der Nachahmung, der sie schwerlich viel weiter führen würde,

[1]) Weizsäcker hat dies als Vermutung ausgesprochen. Der Briefwechsel Goethe's mit Humboldt zeigt, daß von Humboldt nur die Beschreibung, nicht der vorausgehende allgemeine Teil ist. Daß letzterer nicht etwa von Goethe verfaßt ist, beweist der Styl. „Wissenschaftliche Zeichnung“ ist ein Ausdruck Meyer's; die ganze detaillierende Weise der Kritik ist nicht Goethisch.

ablaſſen und tiefer und ſelbſtändiger werden.[1]) Wer die Vorzüge der älteren Maler ſich aneignen wollte, „dürfte ſich ja nicht an ihre Werke halten, ſondern alles dieſes mußte der Natur ſelbſt mit den Sinnen und den Gaben dieſer Meiſter abgeſehen werden; denn auch ſie hatten dafür nicht Werke ihrer Vorgänger zum Muſter genommen. Eben das iſt der mächtige Unterſchied zwiſchen der ſteigenden und der ſinkenden Kunſt, daß jene nach einer unendlichen Vollkommenheit ſtrebt, dieſe aber bedingte Muſter nachzuahmen ſucht.“ [2])

Nichtsdeſtoweniger hält auch Meyer ſehr entſchieden an der Meinung Goethe's feſt, daß eine unbekümmerte Benutzung der Werke ſeiner Vorgänger dem Künſtler geſtattet ſei und daß die Blüte der Kunſt gerade hierdurch mit herbeigeführt werde. Aber es iſt ſehr charakteriſtiſch, in welchem Sinn er dies behauptet; nicht dem Anfänger, nicht dem ſchwachen Künſtler wird dieſe Benutzung empfohlen, um ſich mit ihr allenfalls durchzuhelfen, ſondern gerade dem tüchtigen, genialen, der die Vorgänger benutzen, aber zugleich übertreffen ſoll.[3]) „Iſt nicht Rafael's Grablegung einer anderen von Mantegna früher verfertigten, ſowohl in der Anordnung als in den Motiven ähnlich, und hat ebenfalls Dominichino bei ſeiner Kommunion des heiligen Hieronymus des Auguſtin Carracci Gemälde von dieſem Gegenſtande benutzt? Aber Rafael und Dominichino übertrafen beide mit ihren Werken die Werke, aus denen ſie geſchöpft hatten, und ſind daher mit Recht gelobt worden.“

Von dem Studium künſtleriſcher Vorbilder redend, warnt Meyer beſonders vor Michel Angelo und empfiehlt Rafael, vor allem aber die Antike. Michel Angelo imponiere dem Schüler mit Recht,

---

[1]) Entwurf u. ſ. w. (Winckelmann und ſein Jahrhundert. Cotta 1805) S. 376.

[2]) Ebenda 310.

[3]) Dieſe Frage wird beſonders in dem Programm der Jenaer Litteraturzeitung für 1815 von Meyer behandelt.

aber er weiſe ihn nicht zur Natur, ſondern führe von ihr ab ins Rieſenhafte und Ungeheure; Rafael dagegen ſtehe mit der Wahrheit ſelbſt im Bunde, bleibe der Natur nahe und befriedige zugleich die Forderungen der Kunſt. Auch die Antike, obgleich über der Natur ſchwebend, bediene ſich doch natürlicher Formen; ſie dränge ſich daher dem jungen ſtudierenden Künſtler nicht zum unbedingten Muſter auf, ſondern ſetze ihn vielmehr gegen die Natur in Freiheit, zeige ihm den Weg, ſich derſelben zu höheren Zwecken zu bedienen.[1]) Über die Antike äußert ſich Meyer hier mit weit größerer Freiheit und Originalität als früher in den Propyläen; Hirt's Einfluß mag hierbei in Betracht kommen. Er kritiſiert die Richtung, welche in der Kunſt des Altertums nur „Schönheit" finden will, nicht weniger aber die Meinung Hirt's, welche das Charakteriſtiſche zum einzigen Prinzip erhebt, und ſchreibt: „Die Schönheit ſchließt den Charakter keineswegs aus, ſondern ſie veredelt denſelben . . . Charakter und Schönheit vereint kann unmöglich anders als in Produkten vollendeter Kunſt erſcheinen, und inſofern haben jene allerdings recht, welche die Schönheit als ein Vorrecht und Zeichen des höchſten Flors der Kunſt anſehen. Die aber, welche im Kunſtwerk hauptſächlich auf das Charakteriſtiſche dringen, weiſen den Künſtler auf den rechten Weg."[2]) Und an anderer Stelle ſagt er: die Behauptung, Schönheit ſei das Hauptprinzip der alten Kunſt ſei wahr, ſo lange man ſie auf den ganzen Begriff der Kunſt ausdehne, von höchſt ſchädlicher Wirkung, ſo lange man ſie engherzig auf die Formen allein einſchränke.[3]) Und anderwärts heißt es, die ſchönen Formen ſeien nicht Hauptzweck der griechiſchen Kunſt geweſen, ſondern hätten ſich nur als notwendige Mittel des Ausdrucks entwickelt.[4]) Ebenſo wird nun dem neueren Künſtler geraten, die Form

[1]) Entwurf S. 298. 299.

[2]) Ebenda 365.

[3]) Ebenda 445.

[4]) S. 281.

nicht von außen an das Kunſtwerk heranzubringen, ſondern ſich von innen heraus entwickeln zu laſſen; „erſt wird was zur Bedeutung notwendig iſt, und dann das Schöne ſich einfinden; alſo geſchah es bei den Alten auch."

Man wird in dieſen Ausſprüchen durchweg eine geſunde Grundanſchauung nicht verkennen. Der junge Künſtler wird an die Natur gewieſen, er wird auch an künſtleriſche Vorbilder gewieſen, aber an ſolche, welche ihn wieder zur Natur zurückweiſen und ihm zeigen, wie er dieſe aufzunehmen hat. Unklar bleibt freilich, auf welche Art „das Schöne ſich einfinden" ſoll, ähnlich, wie es bei Schiller unklar bleibt, in welcher Weiſe wir der Natur „Freiheit leihen." Dieſes Problem, dieſes innerſte Geheimnis der Kunſt hat nur Goethe enthüllt, in ſeiner zur Einheit verſchmolzenen Betrachtung von Natur und Kunſt.

Daß aber Meyer nicht etwa nach Art moderner Naturaliſten bei der Naturnachahmung ſtehen bleiben wollte, dafür liefert der Entwurf auch vollgiltige Beweiſe. Sogar die ſcheinbar naturbedingteſte Malweiſe, die Landſchaftsmalerei, will er durchaus nicht in dieſer Bedingtheit belaſſen. Er rühmt die Vorzeit, welche „die beſchränkende Wirklichkeitsforderung treu dargeſtellter Ausſichten, welche ſeither der beſſern poetiſchen Erfindung ſo ſchädlich geworden," noch nicht gekannt habe.[1]) Und an die Gegenwart ſtellt er die Forderung, es müßten Verhältniſſe gefunden werden, nach welchen man Landſchaften komponiere; auch für die Landſchaft gebe es Idealbegriffe („Typen" würde Goethe ſagen)[2]) wie für die orga-

[1]) S. 224.

[2]) S. 350. Obgleich bei Goethe ſich ein direkter Ausſpruch über „typiſche Landſchaften" nicht findet, halte ich doch für ſehr wahrſcheinlich, daß Meyer's Äußerung auf ihn zurückgeht. Denn Goethe ſah auch in der Erdoberfläche und ihrer Bildung eine Wirkung regelmäßig und langſam wirkender Geſetze. Die Annahme gewaltſamer vulkaniſcher Veränderungen ließ er nur für vereinzelte, lokale Fälle zu. So konnte ihm auch die Landſchaft ſehr wohl als ein organiſches Gebilde erſcheinen.

niſchen Gebilde. Bei Philipp Hackert, dem vielgerühmten Landſchaftsmaler, ſtimmt er ſein ganzes, im Einzelnen meiſt anerkennendes Urteil doch auf einen recht gemäßigten Ton, weil ſich der Maler eben nur in dem „niedern Fache der Proſpekte" bewegt und nicht zur höheren Gattung der komponierten Landſchaft ſich erhoben habe. Daß überhaupt Meyers Urteil über die Zeitgenoſſen auf Grund der dargelegten Anſchauungen ein ſehr ſtrenges war, iſt begreiflich; ein Beiſpiel dafür bietet ſein Nekrolog auf Oeſer. Ihm wird ein hohes angeborenes Talent zugeſprochen, aber ſeine Leiſtungen werden trotzdem niedrig angeſchlagen, weil er nicht die Energie beſeſſen habe, ſich durch Naturſtudium und geſetzmäßiges Streben zur Höhe zu erheben.

Seinen Anſichten über Ausbildung der jungen Künſtler gab Meyer einen beſondern Ausdruck in der ausführlichen Abhandlung über Lehranſtalten zu Gunſten der bildenden Künſte, die im zweiten und dritten Jahrgang der Propyläen erſchien. Er geht hier von der Betrachtung des allgemeinen Ziels der Kunſt aus, das er wie Schiller in der Erzeugung eines harmoniſchen Seelenzuſtandes erblickt. Aber in der weiteren Ausführung über die Art der Erreichung dieſes Ziels, über die Urſachen des Aufkommens und Verfalls der Kunſt, ſtoßen wir auf einen Gedanken, der Schiller und in dieſem Zeitpunkt auch Goethe gänzlich fern lag. „Wir haben," ſchreibt Meyer, „unſere Exiſtenz aus dem großen öffentlichen Leben meiſtens in beſchränkte, häusliche Verhältniſſe zurückgezogen, alles um uns her iſt mehr zum Privateigentum, iſt enger, kleiner, geteilter, unbedeutender geworden. Es mag wohl ſein, daß wir deswegen eben nichts deſto unglücklicher ſind; aber der bürgerliche Gemeinſinn, die Ehre der Zeit und der Nationen haben wenig dabei gewonnen. Sollen die Künſte ſteigen und blühen, ſo muß eine allgemeine Liebhaberei herrſchen, die ſich zum Großen neigt. Die Künſtler müſſen in bedeutenden weitläufigen Werken würdig und mannigfaltig beſchäftigt wer-

den.“[1]) Der Grundgedanke dieſer Sätze iſt trotz des patriotiſch-politiſchen Anklanges doch ein bloß äſthetiſcher; aber dennoch iſt er ein neuer und fremder in dieſer Sphäre. Goethe und Schiller hatten ſich, was die Außenwelt betraf, in Weimar und Jena vollkommen reſigniert; der Gedanke, daß das Große und Schöne in der Weite der Welt keine Stätte habe, ſondern nur in der Enge, im ſcheinbar Kleinen verwirklicht werden könne, beherrſchte ſie. Wie oft hat Goethe gerade die Enge, die Kleinheit der umgebenden Verhältniſſe geprieſen! gewiß eine ſittlich wie äſthetiſch gleich wertvolle Betrachtungsweiſe, aber immerhin eine einſeitige. In einer ſpätern Epoche, als Goethe Dichtung und Wahrheit ſchrieb, hat auch er, wo er von Friedrich's des Großen Bedeutung redet, eine andere Ausſicht eröffnet; bei Meyer finden wir ſie ſchon hier angedeutet. Eine größere Bewegungsfreiheit der Kunſt, eine Anweiſung großer und weiter Aufgaben muß auch zu ihrer inneren Freiheit, zu ihrer Löſung vom Befangenen und Kümmerlichen beitragen. Durchaus nicht aber denkt der Kunſtforſcher hierbei an Aufgaben, die durch andere als künſtleriſche Rückſichten bedingt ſind; er ſagt vielmehr ausdrücklich: „Kein echtes lobenswürdiges Kunſtwerk entſteht als um ſeiner ſelbſt willen.“[2]) Er iſt aber überzeugt, daß ein durch große Erlebniſſe erhobenes Zeitalter auch gegen die Kunſt einen großen Sinn und Charakter beweiſen wird, — freilich eine Meinung, welche die Geſchichte nicht immer tatſächlich bewahrheitet hat.

Doch behalten dieſe Gedanken in Meyer's Abhandlung doch eine vereinzelte, auf die Einleitung beſchränkte Stellung. Der eigentliche Inhalt iſt weit entfernt von ſo allgemeinen Betrachtungen und auf rein praktiſche Vorſchläge beſchränkt. Für ihre Bedeutung zeugt am beſten, daß ſie, wie Weizſäcker[3]) richtig bemerkt, heutzu-

[1]) II, 2, 13.

[2]) Ebenda 14.

[3]) Vgl. darüber Strehlke in Hempel XXXVIII, Weizſäcker in Seuffert XXV und Vierteljahrſchrift II, ſowie meine Notizen Vierteljahrſchrift III.

tage überall ihre Verwirklichung gefunden haben und daher keiner Reproduktion mehr bedürfen. Meyer war durch seine amtliche Stellung in Weimar ja auch zu Urteilen und Vorschlägen in dieser Hinsicht besonders berufen. Spezielles Interesse wendet er den niederen Anstalten, den Zeichenschulen zu, deren Bedeutung für die Masse der Bevölkerung er mit Wärme schildert. Nur mit mancherlei Einschränkungen, die darauf abzielen jedes nicht wahrhaft bedeutende Talent fern zu halten, wünscht er die Existenz von eigentlichen Akademien der Kunst. Energisch verwahrt er sich gegen eine bloße private Ausbildung des Künstlers, da hierdurch die Kontinuität der historischen Entwickelung, die ihm so wertvoll ist, nicht gesichert wird.

Mit diesen Versuchen, auf den Fortschritt der Kunst praktisch einzuwirken, hängen nun eng die Preisaufgaben zusammen, welche Goethe und Meyer jährlich gemeinsam stellten und über deren Lösung sie anfänglich in den Propyläen, später in der allgemeinen Litteraturzeitung Bericht erstatteten. Die Autorschaft dieser Berichte ist schwer festzustellen[1]); es liegt in der Natur der Sache, daß sie gemeinsame Arbeit der Freunde waren; doch scheint die Formgebung im ganzen mehr von Meyer herzurühren. Einfachheit und Wahrheit sind auch hier die Haupteigenschaften, die von dem Kunstwerk gefordert werden. Nicht so sehr ein reiches Detail wird verlangt, als die wesentlichen, den Gegenstand und seine Bedeutung bedingenden Züge und Motive. Deshalb wird besonders gern nach homerischen Stoffen gegriffen; denn bei Homer „ist vieles bereits schon so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der Künstler bereits halbgetane Arbeit findet."[2]) Zur Behandlung solcher Stoffe gehört dann freilich auch die Naivität, welche die homerischen Erzählungen als etwas Bekanntes und Tatsächliches hinnimmt, sie nicht durch moderne Reflexion auflöst oder sie gar zum Allegorischen

[1]) Man vergleiche vorhergehende Note.

[2]) Propyläen II, 2, 163. (Meyer.)

verflüchtigt. Dieſe Naivität aber glaubten die Aufgabeſteller in einer Zeit, wo antike Gedanken und Geſtalten faſt die ganze Welt des Künſtlers bildeten, ohne Schwierigkeit vorausſetzen zu dürfen. So wird an einer Darſtellung des Diomedes im Lager des Rheſus getadelt, daß der Held nicht auf die Göttin Athene, die mit ihm redet, zu horchen, ſondern in Gedanken verſunken zu ſein ſcheint, da die Göttin „dadurch als unſichtbar, als gleichbedeutend mit dem innern Sinn und dem Rat des Helden, den er mit ſich ſelbſt pflegt, geſetzt wird.“ [1])

Neben dieſen ſachlichen, die Erfindung oder Auffaſſung berührenden Geſichtspunkten werden aber auch die rein formellen begünſtigt. Ungefällige Stellungen werden getadelt, andererſeits auch an „einer zierlichen Pyramidalgruppe“ gerügt, daß die Kunſt in ihr „nicht gehörig verſteckt“ ſei.[2])

Zugleich wird aber auch das Individuell-Charakteriſtiſche entſchieden betont; „wir freuen uns“, ſchreibt Meyer ausdrücklich in dem Preisurteil vom 1. Januar 1803, „daß es ſcheint, als fange man an, das Bedürfnis charakteriſtiſcher Darſtellung in jeder Kunſtgattung zu empfinden.“ Auch befanden ſich unter den geſtellten Aufgaben neben einfach menſchlichen, wie Hektor und Andromache, auch phantaſtiſche, denen nur mit gewaltiger Leidenſchaft beizukommen war, wie Achill's Kampf mit den Flüſſen, ja ſogar groteske, die den Stil von Giulio Romano's Gigantenſaal erforderten, wie die „Reinigung des Augiasſtalles“. Und die Preiserteilungen laſſen erkennen, daß für ſolche Aufgaben auch die entſprechende Löſung gewünſcht wurde. Zwiſchen Hoffmann's Herkules, der den Strom in die rieſige Halle leitet, und Stahl's Abſchied des trojaniſchen Helden, — liegt ein weites Gebiet, das die Beurteiler mit Freiheit und Klarheit überſchauten.[3])

---

[1]) Ebenda III, 2, 103.

[2]) III, 2, 125.

[3]) Im Großherzoglichen Muſeum zu Weimar befindet ſich noch ein Teil der eingereichten Konkurrenzſtücke.

Es war Meyer's Verdienſt, daß er zu Goethe's mehr abſtrakter Behandlung der Kunſt den notwendigen Zuſatz von Natürlichkeit und Individualität hinzubrachte; was ihm fehlte, war die Gabe des Ausdrucks, die Fähigkeit unmittelbar perſönlich zu wirken. Es iſt ſeltſam, daß der unendlich freiere, Quellen des Menſchengemüts erſchließende Goethe hier der ſtrengere, rein geſetzmäßig vorgehende Beurteiler iſt, dagegen der ſcheinbar nüchterne, hölzerne, vertrocknete Meyer der Verteidiger des Natürlichen und Perſönlichen. Vielleicht hat dieſe ſeltſame Miſchung und Verteilung den Erfolg der gemeinſamen Bemühungen beſonders erſchwert.

Für Meyer erwies ſich übrigens auch ſeine mangelhafte Jugendbildung längere Zeit als ein Hindernis. Anfänglich in Rom als „Künſtlerburſche“ lebend, findet er ſelbſt im Briefſchreiben noch manche Schwierigkeit; zum Schriftſteller bildete er ſich erſt unter Goethe's und Schiller's Einfluß, freilich mit raſtloſer, und vollen Erfolg bringender Mühe. Die Anſchauungen Goethe's und Schiller's nahm er in ſich auf, verwertete ſie aber nach eigener Weiſe und behauptete ſeine Selbſtändigkeit. Zum Erweis deſſen ſei hier noch eine mehr theoretiſche Äußerung etwas ſpäterer Zeit angeführt, die faſt mehr den Einfluß des letztgenannten erkennen läßt[1]): „Die echte Kunſt hat einen idealen Urſprung und eine ideale Richtung; ſie hat ein reales Fundament, aber ſie iſt nicht realiſtiſch. Die Natur iſt ſchön bis an eine gewiſſe Grenze; die Kunſt iſt ſchön durch ein gewiſſes Maß. Die Naturſchönheit iſt den Geſetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunſtſchönheit den Geſetzen des höchſtgebildeten menſchlichen Geiſtes; jene erſcheint uns darum gleichſam gebunden, dieſe gleichſam frei.“

[1]) Programm der Litteraturzeitung von 1808.

Dritter Abſchnitt.

Schiller's, Körner's und Humboldt's Anteilnahme.

Unſere Darſtellung wendet ſich nun wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Von Schiller's grundlegenden Arbeiten begannen wir; ihre Wirkung auf die Freunde, vor allem Goethe betrachteten wir. Es gilt jetzt feſtzuſtellen, was Schiller wiederum zurück empfing, was ihm für die Kunſtzweige, denen er ferner ſtand, an Einſichten und Fortſchritten geboten wurde. Schiller hatte in ſeinen äſthetiſchen Unterſuchungen die bildende Kunſt, auch bevor er Goethe näher trat, nicht unbeachtet laſſen können; aber eine tiefere Kenntnis derſelben ging ihm dennoch ab, und ſein rückhaltloſes Eingehen auf Goethe's und Meyer's Anſichten in ſpäterer Zeit beweiſt, daß es ihm an beſtimmten eigenen Vorſtellungen fehlte. In dem Aufſatz über das Erhabene[1]) (1793) hatte er ſich am ausführlichſten über die Skulptur vernehmen laſſen, hatte das angeſtaunte Kunſtwerk der Epoche, den Laokoon, betrachtet und gezeigt, daß er Winckelmann und Leſſing wohl geleſen habe; aber er war dabei doch ganz im Rahmen ſeines abſtrakten kunſtphiloſophiſchen Syſtems geblieben und hatte ſich auf die tatſächlichen Bedingungen und Methoden der bildenden Kunſt nicht näher eingelaſſen. Es ſind die in jener Periode ihn beherrſchenden unſinnlichen, ſtoiſch-ſittlichen Gedanken, die er auch an der Laokoongruppe ſich bewähren läßt. — Auch die

[1]) Jetzt „Über das Pathetiſche".

Rezenſion von Matthiſſon's Gedichten[1]), die mit der Landſchaftsdichtung auch die Landſchaftsmalerei behandelt, zeigt noch jene Verachtung der Natur, welche Goethe an dem Aufſatz „Über Anmut und Würde“ ſo unangenehm berührte. Nur als ein Symbol menſchlicher Stimmungen, als Ausdruck von Ideen ſoll die landſchaftliche Natur (wie das Reich der Töne) von der Kunſt erfaßt werden dürfen, indem „vermittelſt jenes ſymboliſchen Akts die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichts von der äſthetiſchen Würde der Menſchennatur partizipieren können.“

Dieſe völlig kunſtfremden Anſichten verſchwanden im Gedankenaustauſch mit Goethe völlig, ohne daß wir den Fortgang dieſer Veränderung im einzelnen noch nachweiſen könnten. Wir wiſſen aus dem beiderſeitigen Briefwechſel, aus den Briefen Schiller's an Körner, daß die unerſchöpflichen Geſpräche der Freunde ſich oft auf die bildende Kunſt bezogen, wir wiſſen, mit welchem Eifer Schiller die Beſtrebungen Goethe's und Meyer's verfolgte und gemäß ſeinem leidenſchaftlichen Tätigkeitstrieb anſpornte. Wie weit er ſich von ſeinen früheren Anſichten entfernt hatte, zeigt ſein Anerbieten, in den Propyläen auf Goethe's Bekämpfung der Naturwirklichkeit eine Bekämpfung der an die Kunſt geſtellten moraliſchen oder vernunftmäßigen Forderungen folgen zu laſſen[2]), ein Vorſatz, der freilich nicht ausgeführt wurde. Sehr teilnahmvoll folgte Schiller den Unterſuchungen Meyer's über günſtige und widerſtrebende Gegenſtände, indem er den praktiſch ſehr brauchbaren Begriff der Beſtimmtheit einführte.[3]) Die prägnante Darſtellung, die den entſcheidenden Moment einer Handlung trifft, kann nur ſtattfinden bei beſtimmten und darum ſcharf faßbaren Stoffen; alles unklare, nebelhafte, das nicht ſchon in der Phantaſie plaſtiſch gefaßt worden iſt, kurz — die ganze romantiſche Abgeſchmacktheit, die damals ſich

[1]) Neue Thalia 1794; ſiehe im 12. Bande der Cotta'ſchen Ausgaben.

[2]) An Goethe 2. November 98.

[3]) An denſ. 15. September 97.

zu regen begann, wird damit abgelehnt. Dieſer energiſche, ja gewaltſame Zug in Schiller's Empfinden brachte es dann auch mit ſich, daß er etwas mißtrauiſcher als Goethe der Auffaſſung gegenüberſtand, die Winckelmann und Leſſing von der antiken Plaſtik gehegt hatten. Er tritt entſchiedener als Goethe für Hirt's oben erwähnte Schriften ein, die gegen den Begriff des abſtrakten Schönen Front machten und das Charakteriſtiſche betonten. „Es wäre, däucht mir, jetzt gerade der rechte Moment, daß die griechiſchen Kunſtwerke von Seiten des Charakteriſtiſchen beleuchtet und durchgegangen würden: denn . . . unſere allerneueſten Äſthetiker, ſowohl über Poeſie als Plaſtik, laſſen ſich's recht ſauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteriſtiſchen zu befreien und dieſes zum Werkzeuge des modernen zu machen. Mir däucht, daß die neuern Analytiker durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzuſondern und in einer gewiſſen Reinheit aufzuſtellen, ihn in einen leeren Schall verwandelt haben.“ [1])

Solche Briefſtellen bleiben indes vereinzelt; Schiller's ſchriftſtelleriſche Produktion zeigt auch in dieſer Zeit nur wenig Beſchäftigung mit der bildenden Kunſt. Wenn wir in der Abhandlung „Über die notwendigen Grenzen des Schönen“ [2]) leſen, daß der geniale Bildhauer den menſchlichen Bau unter dem Meſſer des Anatomen ſtudiere, in die unterſte Tiefe hinabſteige, um auf der Oberfläche wahr zu ſein, bei der ganzen Gattung umherfrage, um dem Individuum ſein Recht zu erweiſen, ſo iſt dies eine direkte Wiedergabe Goethe'ſcher Gedanken. Wenn wir in den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunſt“ [3]) den Maler und Bildhauer gewarnt finden, in der Darſtellung des Widerwärtigen nicht ſoweit zu gehen, wie der Dichter, ſo iſt dies nur eine Wiederaufnahme Leſſing'ſcher Anſichten. Einen

[1]) An denſ. 7. Juli 97.

[2]) Horen 1795. 9. Stück, 124. 3.

[3]) Kleine Schriften IV. 1802.

einzigen Aufſatz beſitzen wir, in dem Schiller tatſächlich ein Urteil über Fragen der bildenden Kunſt hat abgeben wollen. Es iſt die bekannte, im engſten Einverſtändnis mit Goethe und Meyer verfaßte Zuſchrift „An den Herausgeber der Propyläen,“ welche die Weimariſche Kunſtausſtellung vom Jahre 1800 kritiſiert. Sehr ſchön iſt hier Schiller's Betrachtungsweiſe mit dem, was er von Goethe gelernt, verſchmolzen. Seine Einteilung der Poeſie in naive und ſentimentaliſche wendet er hier auf die bildende Kunſt an, indem er Kunſtwerke der Phantaſie und der Empfindung unterſcheidet. Die Phantaſie vertritt hier die naive Realiſtik, indem ſie als das Beſtreben anſchauliche Bilder zu erzeugen und wirken zu laſſen, der unmittelbar auf die Empfindung gerichteten ſentimentalen Wirkung gegenüber geſtellt wird. In den beiden Preisaufgaben, die geſtellt waren, dem Überfall des Rheſus und dem Abſchied Hektor's, findet Schiller Anlaß zu beiden Behandlungsweiſen; der erſtere Stoff regt die Phantaſie, der zweite die Empfindung an. Aber ganz entſprechend ſeinen allgemeinen theoretiſchen Forderungen ſieht er die glückliche Löſung der Aufgaben nun gerade darin, daß nicht was ſie ſchon ſelbſt enthalten, ſondern das was ihnen fehlt, von dem Künſtler zur Darſtellung gebracht wird. Bei dem erſteren Gegenſtand auch die Empfindung zu befriedigen, bei dem zweiten auch die bildende Phantaſie zu beſchäftigen, das ſchien ihm die Pflicht des wahren Künſtlers und hauptſächlich danach ob dies gelungen, beurteilte er die Ausführungen. Die rein äußerlichen, ſtimmungsloſen, natürlich wahren, tadelt er hauptſächlich bei der erſten Aufgabe, die ſentimentalen, den „weinerlichen“ Hektor und die „zerfließende“ Andromache bei der zweiten. Im einzelnen richtet ſich jedoch ſein Urteil ſehr nach den von Goethe und Meyer hervorgehobenen Punkten. Die Wahl des Moments, beſonders bei dem Überfall des Lagers, der Ermordung des Rheſus wird beſprochen; die Einführung der Göttin, welche die Helden zur Rückkehr ermahnt wird gelobt, weil die Tat und die Helden ſelbſt da-

durch emporgehoben werden. Man braucht wohl Schiller kaum gegen den Vorwurf zu verteidigen, daß er das Menſchliche an ſich gering geachtet und erſt durch die Einführung einer Gottheit den Stoff gleichſam geadelt gefunden habe; das Urteil erklärt ſich ſelbſtredend aus der Natur des ſpeziellen hier vorliegenden Stoffs, der aus dem bloß Räubermäßigen, Grauſamen in die Sphäre des Ruhmwürdigen zu erheben iſt. Ganz in Goethe's Sinne iſt die Betrachtung des Kunſtwerks auf ſeine ſymboliſche Bedeutung hin, nicht etwa im Sinne der Allegorie, ſondern im Sinne des Typiſchen, das den Einzelvorgang zum Abbild einer allgemein menſchlichen Lebensfunktion macht; „alles repräſentiert nur," „alles ſtellt mehr vor als es iſt," das ſind die Ausdrücke, deren ſich Schiller zur Bezeichnung deſſen bedient. Wenn Hektor beim Abſchiede ſeinen Sohn gen Himmel erhebt, ſo iſt in dieſer Bewegung die Schutzbedürftigkeit aller Unmündigen, die Troja einſchließt, das Anrufen des himmliſchen Schutzes für ſie alle vorgebildet. Wenn daneben ſich die Amme leidenſchaftlicher Verzweiflung hingibt, ſo iſt die allgemeine Stimmung des niedern Volks, dem Selbſtbeherrſchung und Seelenruhe gegenüber der immer drohenderen Gefahr fehlen, repräſentiert. Je verſchiedenere Seiten des menſchlichen Gemütslebens der Künſtler in den wenigen Figuren dieſes Gegenſtandes vorgeführt hat, um ſo mehr lobt ihn Schiller; denn um ſo mehr wird ſein Werk jene Totalität beſitzen, welche auch dem begrenzteſten echten Kunſtwerk eigen iſt, und deshalb jene innerlich reiche und doch harmoniſche Wirkung hervorbringen, die Schiller durch die preisgekrönte Zeichnung in vollem Maß erreicht findet: „Man fühlt ſich tätig, klar und entſchieden; die ſchönſte Wirkung, die die plaſtiſche Kunſt bezweckt. Das Auge wird gereizt und erquickt, die Phantaſie belebt, der Geiſt aufgeregt, das Herz erwärmt und entzündet, der Verſtand beſchäftigt und befriedigt."

Neben Schiller nahm an den Propyläen auch Wilhelm Humboldt teil, ſoweit die große Reiſe durch Frankreich und Spanien, in der

er augenblicklich begriffen war, ſein Intereſſe auf Gegenſtände der Kunſt lenkte. Längere Zeit in Paris verweilend, hatte er beſonders an Goethe's Aufſätzen über Diderot Freude gefunden, doch aber den franzöſiſchen Schriftſteller und ſeine „anarchiſtiſchen Grundſätze“ gegen Goethe etwas zu entſchuldigen geſucht. Dieſe Entſchuldigung geſtaltet ſich allerdings zu um ſo ſchlimmerer Verdammnis, indem Humboldt der Perſönlichkeit Diderot's das wahre künſtleriſche Ingenium völlig abſpricht; ſein Sinn ſei nur auf die äußere Wahrheit, die Wirklichkeit gerichtet, nicht auf „die eigentliche, tiefe Wahrheit“ der Dinge. Mit dieſer Gegenüberſtellung zeigt Humboldt ſchon ſein verſtändnisvolles Eingehen auf Goethe's Abſichten. Er erkennt beſonders die Verſtändlichkeit und die praktiſche Brauchbarkeit von Goethe's Theorien an. Beſonders dankenswert erſcheint ihm der Aufſatz über die Wahl der Gegenſtände, den er Goethe zuſchreibt; doch erhebt er gegen allzuſtrenge Forderungen Einſpruch, beſonders in Bezug auf die Erkennbarkeit der Motive einer dargeſtellten Handlung.[1])

Daß Humboldt das ideale Vorbild aller bildenden Kunſt nur bei den Griechen finden konnte, braucht keines Nachweiſes; dies hatte ihn nicht erſt Goethe gelehrt; es kam aus dem Ganzen ſeiner Anſchauung, ſeiner Verehrung der Griechen. Schon in den „Horen“ hatte er in dem an Schiller's Arbeiten ſich anlehnenden Aufſatz „Über die männliche und weibliche Form“[2]) es ausgeſprochen, die Griechen allein hätten verſtanden das Ideal in ein Individuum zu verwandeln, und hatte daran eine Betrachtung der einzelnen Göttertypen und des in ihnen gegebenen Ideals der Männlichkeit und Weiblichkeit geknüpft. Natürlich hatte er ſich hierbei noch ganz in dem Kreiſe bewegt, den Winckelmann gezogen hatte und der ſeitdem ſchon ſo oft durchmeſſen war. Jetzt aus Paris — konnte er

[1]) An Goethe 18. März 99.

[2]) Erſter Jahrgang. Drittes und viertes Stück.

Goethe etwas Neues melden; zum erſtenmal trat hier die Kunſt des Phidias plaſtiſch in den Kreis, der ſie ſo ahnungsvoll verehrte. Es waren Gypsabgüſſe von Reliefs des Parthenons und des Theſeustempels, welche kurz vorher aus Athen nach Paris gekommen waren. Humboldt, obwohl an die Kunſtart des Laokoon und des belvederiſchen Apoll gewöhnt, bewies hier doch das richtige Verſtändnis. „Die Basreliefs“, ſchrieb er, „ſind unendlich ſchön. Auf den erſten Anblick haben ſie etwas in neuern Werken Ungewöhnliches, eine gewiſſe Trockenheit, die einem auffällt. Aber betrachtet man ſie genauer, ſo iſt ein Charakter, ein Feuer, ein Leben darin, wie man in unſern Werken vergebens ſucht. Da es die Vorſtellung der Panathenäen zu ſein ſcheint, ſo ſind mehrere Reiter und Pferde, und die Pferde vorzüglich ſind ausnehmend ſchön. . . . Am merkwürdigſten und ſchönſten ſind die Gewänder.“ In den Propyläen durften dieſe Mitteilungen aus Rückſicht auf die Geheimtuerei franzöſiſcher Muſeumsverwalter nicht erſcheinen; mehreres andere aber, was Humboldt ſandte, nahm Goethe auf. Eine ſeltſam mechaniſche und unnatürliche „Neue Art die Malerei zu lehren“ [2]) wird ohne jeden Tadel geſchildert und veröffentlicht; wir können überzeugt ſein, daß Meyer dieſe Art nicht gebilligt hätte; Humboldt ging in dieſen praktiſchen Fragen Erfahrung und Urteil ab. Die Beſchreibung zweier Gemälde von David und Gerard hält ſich in den Grenzen bloßen Referierens. Selbſtändiger und origineller waren die drei Briefe über das „Muſée des Petits-Auguſtins,“ eine unter den Stürmen der Revolution ent-

---

[1]) An Goethe 18. Auguſt 99. Goethe ſelbſt hatte in Italien nur Zeichnungen vom Parthenon (durch Worthley) zu Geſicht bekommen. Vergeblich verſuchte er nun durch Humboldt den Abguß eines Abgufſes aus Paris zu erhalten.

[2]) Propyläen III, 1, 110. Als Beiſpiel ſtehe hier: „Vorzugsweiſe wird der Winter zur Landſchaft gewählt, um den Schüler zu hindern, vor der Zeit die Natur zu Rate zu ziehen.“

ſtandene proviſoriſche Sammlung hiſtoriſcher Denkmäler. Leider konnte dieſer Aufſatz, da er zu ſpät eintraf, nicht mehr in die Propyläen aufgenommen werden und hat erſt in Humboldt's geſammelten Werken eine Stelle gefunden. Er bringt das Verhältnis vom Typiſchen und Inviduellen unter einem neuen Geſichtspunkt zur Erörterung, indem er „phyſiognomiſche" Studien anſtellt, die freilich mit der ſogenannten Wiſſenſchaft dieſes Namens nichts zu tun haben. Er betrachtet Geſichtsbildung und Ausdruck der dargeſtellten hiſtoriſchen Perſonen, er ſetzt ſie in Beziehung zu der Zeit, in der ſie gelebt, und er gewinnt dadurch beſtimmte phyſiognomiſche Typen für ein jedes Zeitalter. Zu ſehr treffenden pſychologiſchen Bemerkungen bietet ſich daneben Gelegenheit, und auch die dekorativen, rein äſthetiſch intereſſierenden Nebenfiguren werden mit der Humboldt eigenen verfeinerten Empfindung gewürdigt. Von den drei weiblichen Geſtalten, welche Heinrich's II. und Katharina's Herzen emportragen, meint er, ſie ſeien das Bild der feinſten Blüte menſchlicher Veredlung, und es ſei daher thöricht zu ſtreiten, ob ſie die Grazien der Alten darſtellen oder Sinnbilder chriſtlicher Tugenden ſein ſollten, und eine Grenze zu ziehen, an die der Künſtler ſogar die Erinnerung vertilgt hat. Und gewiß hat der Mitſtrebende deutſcher Klaſſik hier die Sinnesart des Renaiſſancekünſtlers richtig empfunden und in ſich wiedererzeugt.

Ob Humboldt auch an der Beſchreibung ſpaniſcher Gemälde Anteil hatte, welche ſeine Gattin auf der Reiſe für Goethe ſorgfältig zuſammentrug, läßt ſich mit Sicherheit nicht beſtimmen. Nach den vorliegenden Zeugniſſen iſt für die Niederſchrift ein ſolcher Anteil wohl nicht anzunehmen, für die Vorarbeiten kann man ihn mit Sicherheit vorausſetzen. Auch dieſe Arbeit gelangte wegen des frühen Eingehens der Propyläen nicht zum Druck, und nur ein Teil „Rafaels Gemälde in Spanien" wurde im Jahre 1809 in dem „Programm" der Jenaiſchen Litteraturzeitung veröffentlicht.[1]) Hier

[1]) Vgl. Notizen aus Meyer's Nachlaß. Vierteljahrſchrift III.

werden die berühmten, aber in Deutſchland damals noch wenig bekannten Meiſterwerke der „Madonna del pesce“, des „Spasimo di Sicilia“ u. a. in Goethe'ſchem Sinne, faſt mit Goethe'ſchen Worten gefeiert, ihre erhebende Wirkung auf Seele und Geiſt geprieſen.

Nur ſelten und vereinzelt hat ſich Schiller's und Humboldt's gemeinſamer Freund über bildende Kunſt geäußert; Körner's Briefwechſel iſt in dieſer Hinſicht unergiebig, obgleich er natürlich Goethe's Tätigkeit mit Intereſſe verfolgte. Nähere Beſchäftigung hat er trotz der berühmten Dresdner Galerie dieſem Kunſtzweige wohl niemals zugewandt. Allerdings berührt ſeine originellſte Arbeit „Über Charakterdarſtellung in der Muſik“ auch flüchtig die bildende Kunſt.[1]) Aber hier geſchieht es ohne Beachtung ihrer ſpeziellen Eigentümlichkeit und Bedingtheit. Sie wird hier nicht in Beziehung zur Natur geſetzt, nicht als ein Ausdruck naturähnlicher menſchlicher Schöpferkraft aufgefaßt, ſondern als eine ebenſo freie Betätigung der Phantaſie wie die Muſik, als eine Idealdarſtellung, die ſich der Mittel des Raumes bedient wie die Künſte des Tons und der Rede der Mittel der Zeit. Es wird beſonders darauf hingewieſen, daß die Beſtimmtheit der Form, welche dem Ideal gegeben werden muß, um es ſinnlich faßbar zu machen, nicht ſo weit gehen ſoll, daß ſie der Phantaſie nichts mehr übrig läßt. Indem Körner hier beſonders die Skulptur im Auge hat, gilt ihm als einzig notwendige Beſtimmtheit die Beſchränkung der Ausdehnung im Raume; dieſe Beſtimmtheit der Umriſſe giebt der Phantaſie den genügenden Anhalt, um ſich daraus das Bild zu ſchaffen. Nähere Bezeichnung durch Zutaten, Embleme ſind nur ſtörend. Es leuchtet ein, wie Körner ſich auf dieſem Wege der Goethe'ſchen Anſchauung von dem allgemein Menſchlichen, nicht hiſtoriſch, religiös oder national bedingten Charakter der Skulptur näherte. Nicht minder klar iſt, daß er an der griechiſchen Plaſtik dieſe Forderung am meiſten erfüllt fand,

[1]) Horen I, 5, S. 105—110.

und ſich beſonders für jene griechiſchen Statuen intereſſierte, an welchen kein mythologiſcher oder hiſtoriſcher Name haftet, wie etwa der Doryphoros des Polyklet, Myron's Diskobol, oder der Apoxyomenos des Lyſippos. Völlig mißverſtehen aber würde man Körner, wenn man meinte, er habe hiermit einer gewiſſen akademiſchen charakterloſen Allgemeinheit das Wort reden wollen. Im Gegenteil, er, der ſelbſt die Muſik vollkommener Charakterdarſtellung für fähig hielt, verlangte dieſe ebenſo von der Skulptur, und ſeine Forderung iſt nur um ſo ſtrenger, wenn er einzig und allein durch die Form an ſich, ohne jede erklärende oder dekorative Zutat, die Charakteriſtik ſich vollenden laſſen will. Indes bleiben dieſe Andeutungen ſo ſehr im allgemeinen, vermeiden ſo ſehr jede Beſchäftigung mit den tatſächlich zu Gebote ſtehenden techniſchen Mitteln, daß ſie für die praktiſche Kunſtübung keinen Wert beanſpruchen können.

Wenn ſo Körner, der abgeſondert von dem übrigen Freundeskreis ſeinen Intereſſen und Arbeiten lebte, den Bemühungen Goethe's um die bildende Kunſt ziemlich fern bleibt, ſo waren doch Schiller und Humboldt in ihren Dienſt gezogen worden und hatten ſich mit Überzeugung und Verſtändnis ihr angeſchloſſen. Wie verhängnisvoll Schiller's früher Tod für die weitere Verbreitung von Goethe's Ideen geworden, hat ſchon unſere Einleitung gezeigt; um ſo wertvoller war es für Goethe, in Humboldt noch einen dauernd verbundenen Genoſſen zu beſitzen. Noch die im Jahre 1830 erſchienene Beſprechung von Goethe's „Zweitem römiſchen Aufenthalt“ zeigt Humboldt in unverrücktem, durch den Wechſel der Kulturepoche nicht erſchüttertem Einverſtändnis mit Goethe. Die ſeither unübertroffene Charakteriſtik ſeines Weſens und ſeiner Dichtung, die er hier giebt, gipfelt in der einheitlichen Betrachtung von Goethe's Kunſt- und Naturſtudium und führt damit in das Innerſte ſeiner Anſchauungen über bildende Kunſt ein.[1]) „Eine ſolche Anſchauung geht auf den

[1]) Sämtliche Werke II, 230 f.

Begriff der Geſtalt; das Geſetz ihrer innern Verknüpfung, die Reihe ihrer Entfaltungen wird zum Studium, und man beſorgt nicht, dadurch den Zauber der Erſcheinung zu zerſtören. Allein Begriff und Studium können nur Vorbereitungen, Hilfsmittel ſein, Maß angeben, Schranken ſetzen; die Geſtalt iſt immer Eins und ein Ganzes, immer mehr und ein andres. Da tritt nun das Unbegreifliche, durch kein Studium Erreichbare ein, das was nur gefühlt und geſchaffen, nicht gemacht werden kann. So geht das Kunſtwerk wieder in ein Naturwerk zurück."

Vierter Abſchnitt.

Betrachtung der Schauſpielkunſt.

Im dritten Bande der Propyläen räumte Goethe in Abweichung von dem urſprünglichen Programme, auch der Schauſpielkunſt einen nicht unbedeutenden Platz ein. Es geſchah das zunächſt durch Aufnahme eines Humboldt'ſchen Berichtes aus Paris „Über die gegenwärtige franzöſiſche tragiſche Bühne," der ein Viertel des Heftes ausfüllte, und ſodann durch einige Bemerkungen, die Goethe den Scenen aus Voltaire's Mahomet, die er überſetzt hatte, vorausſchickte.

Humboldt's kritiſche Abhandlung[1]) — denn ſo darf man ſie wohl nennen, obgleich ſie einem Briefe eingefügt war — ſetzt ſeine eigenen „äſthetiſchen Verſuche," ſowie Goethe's grundlegende Arbeiten in den erſten Propyläenheften ſchon voraus, und beruht daher auf klaren und unzweideutigen Grundſätzen. Dagegen war Schiller's „Wallenſtein" in Humboldt's Abweſenheit auf der Bühne erſchienen und ſomit die neue durch ihn eingeleitete Epoche des deutſchen Theaters dem Reiſenden noch fremd. Vermutlich war der „Don Carlos," das einzige in Verſen gedichtete deutſche Stück,

[1]) Der Abdruck in den Propyläen weicht in der Styliſierung beträchtlich von dem in Bratranek's Briefſammlung ab, und iſt jedenfalls von Goethe redigiert worden. An manchen Stellen hat die Redaktion auch ſachliche Bedeutung; wenn Humboldt ſagt, die franzöſiſche tragiſche Bühne ſei jetzt eigentlich nichts, ſo korrigiert Goethe das nichts in wenig. Leider ſind beide Abdrücke durch Leſe- und Druckfehler offenbar entſtellt. In Humboldt's Werken iſt der Druck der Propyläen wiedergegeben.

das Humboldt hatte ſpielen ſehen. Daher die entſchiedene Betonung der Notwendigkeit, den Vers auf der deutſchen Bühne zur Geltung zu bringen, die Forderung, auch den Schauſpieler an ihn als an etwas Neues zu gewöhnen, — Beſtrebungen, die mit denen Goethe's und Schiller's übrigens ganz zuſammentrafen.

Humboldt's Ausgangspunkt für Kunſtbetrachtung iſt auch hier der Gedanke der Nachahmung eines Vorbildes, aber einer Nachahmung, die geſchieht, indem der Künſtler das Wahrgenommene in ſein Inneres aufnimmt und kraft ſeiner Phantaſie reproduziert. Doch bedient er ſich einer etwas anderen Terminologie als in den „Verſuchen," wenn er hier ausſpricht, die Natur werde, indem man ſie zum Kunſtwerk umſchaffe, „in einen Gedanken[1]) verwandelt." Es wird dem einzelnen Ausſchnitt aus der Natur die Harmonie und Vollendung geliehen, die innere Geſetzmäßigkeit[2]) gegeben, welche nur der Natur als Ganzem zukommt. Wie aber — das iſt die intereſſante Frage, die Humboldt aufwirft — läßt ſich dies auf den Schauſpieler übertragen, der ja gar nicht die Natur, ſondern ein Kunſtprodukt, das Werk des Dichters auszuführen hat? Denn daran, daß nur dies ſeine Aufgabe ſei, hält der Kritiker durchaus feſt. Er tadelt auf's Entſchiedenſte, daß der Schauſpieler etwa eine hiſtoriſche Perſon als ſolche, und nicht in der Art, wie der Dichter ſie geſchildert, darzuſtellen wage; er tadelt auch, daß man den allzukonventionellen Charakter einer Dichtung durch ein deſto naturaliſtiſcheres Spiel auszugleichen ſuche, weil dadurch Disharmonie entſtehe und das Konventionelle vielmehr auch konventionell vorzutragen ſei.[3]) — Iſt nun der Schauſpieler, der in dieſem Maß

---

[1]) Der Ausdruck iſt offenbar als Überſetzung von „Idee" gedacht.

[2]) Schiller hätte dies das „Voninnenbeſtimmtſein", die "Freiheit" genannt.

[3]) Propyläen III, 1, 87. Unwillkürlich erinnert man ſich hierbei des tatſächlichen Unſinns, der heutzutage auf manchen Bühnen zuwege gebracht wird, indem man den Chor in der „Braut von Meſſina" oder gar in ſophokleiſchen Stücken naturaliſtiſch darſtellt.

gebunden ist, überhaupt ein Künstler in vollem Sinn des Worts zu nennen?

Humboldt antwortet mit einem entschiedenen Ja. Er behauptet, daß das Werk des Dichters, insofern es eine einzelne Person zeichnen will, doch nur gleichsam Materialien zu einem vollen Charakterbilde giebt, daß es Sache des Schauspielers ist, diese zu einem lebendigen Ganzen zu vereinigen und so die Intentionen des Dichters zu erfüllen. Die entscheidende Stelle des Aufsatzes lautet: „Wie jeder Künstler ist der Schauspieler verbunden zu idealisieren, sein Idealisieren aber besteht darin, daß er seiner Rolle durchaus Charakter giebt, daß er alle Eigenschaften, die ihr der Dichter beilegt, als Individualität darstellt. Wie individuell auch die Poesie sei, so hat sie immer als bloßes Gedankenbild etwas Vages und Unbestimmtes; dies soll der Schauspieler fixieren, und zwar fixieren in seiner wirklichen Person, die ihm oft fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg legt. Was er also zu studieren hat, ist die Form des Charakters, die Art wie der Mensch durchgängige Einheit und Notwendigkeit besitzen kann.“ [1])

Gegen diese Darlegung läßt sich freilich entschiedener Einspruch erheben, nicht zwar dagegen was Humboldt als Aufgabe des Schauspielers hinstellt, wohl aber dagegen, was er dabei als selbständige Leistung desselben würdigt. Denn daß der dramatische Dichter bereits einen vollständigen einheitlichen Charakter zeichnen *will*, läßt sich nicht bezweifeln, und wenn in der Ausführung zahlreiche Punkte fehlen, so wird deren Ergänzung doch von jedem verständigen Leser ebenso erwartet wie von dem Schauspieler; die Phantasie, auf die gerade Humboldt das größte Gewicht legt, muß bei jedem Leser eines Dramas ebenso tätig sein wie bei dem Darsteller, ohne daß man deshalb den einem oder dem andern künstlerische Befähigung zuzusprechen braucht. Denn es ist Sache des Dichters, auch da wo

[1]) Ebenda S. 99.

er nur andeuten kann, dieſe Andeutung doch ſo zu geſtalten, daß der Phantaſie nur ein Bild nach dieſen Andeutungen zu ſchaffen möglich iſt. Wenn wir demnach die Geſamttätigkeit des Schauſpielers nicht ſo hoch wie Humboldt ſchätzen können, ſo iſt doch der Art, wie er dieſe Tätigkeit als Ausgeſtaltung eines individuellen Charakterbildes beſtimmt, durchaus zuzuſtimmen.

Von dieſem Geſichtspunkte aus erſcheint ihm nun die franzöſiſche Bühne als geringwertig. Es iſt das Theâtre français, das er dabei im Sinne hat, mit ſeinem an der klaſſiſchen Tragödie gebildeten, dem neueren Drama ſich wenig anſchmiegenden Styl. Der franzöſiſche Schauſpieler, findet er, ſchafft nicht einen Charakter, er interpretiert nur die Worte des Dichters durch Mimik und Deklamation, er ſucht „eine bloße Verbindung deklamatoriſcher, muſikaliſcher, mimiſcher und maleriſcher Schönheiten.“ [1]) In dieſem entſcheidenden Punkte ſtellte Humboldt die deutſche Bühne über die franzöſiſche. Dagegen ſprach er der letzteren zwei Vorzüge zu, erſtens den ſtärkeren Ausdruck der Leidenſchaft, zweitens die ſtrengere künſtleriſche Formgebung. Beides widerſpricht ſich nicht; denn gerade für den Ausdruck der Leidenſchaft ſtehen dem franzöſiſchen Schauſpieler ſehr bedeutende konventionell-künſtleriſche Mittel zu Gebote. Die Form der franzöſiſchen Schauſpielkunſt ſtellte Humboldt ſehr hoch. Er erklärt dieſen Vorzug hauptſächlich durch die größere Ausbildung der Sinne, vor allem des Geſichts und Gehörs unter dem franzöſiſchen Volke, die zur Folge hat, daß abgeſehen von der Auffaſſung der dargeſtellten Charaktere und Handlungen die Sinne ſtets eine Befriedigung durch Bild und Ton an ſich verlangen. In Deutſchland meint er, geſchehe demgegenüber zu wenig für die ſinnliche Wirkung, die jeder Kunſt unentbehrlich ſei. „Es giebt eine eigne Energie unſrer Einbildungskraft, vermöge welcher ſie bloß mit leeren Formen ſpielt und die bloßen Teile des

[1]) Ebenda S. 101.

Raums und der Zeit in gefälligen Verhältniſſen aneinander zu reihen ſtrebt, und dies reinäſthetiſche Bedürfnis unſerer Phantaſie fordert bei jedem Werke Befriedigung, das irgend einen Anſpruch auf Kunſt zu machen wagt. Dekoration, Koſtüm und . . . vor allem die Bildung des Körpers ſelbſt, ſollte mit mehr Sorgfalt behandelt werden. Freilich müßten dann auch unſere Tragödien um eine Stufe höher ſteigen und ſich in ein Gewand kleiden, das auch auf den bloßen Sinn einen größern Eindruck macht. Ein Schritt geſchieht ſchon dadurch, daß die Verſifikation zu einem weſentlichen Erfordernis gemacht wird, auf dieſen können die andern leicht folgen.“ [1])

Humboldt konnte nicht vorausſehen, wie ſehr Schiller's neu beginnende dramatiſche Dichtung dieſen Forderungen entgegenkam; aber er bezeichnete mit richtigem Blick den Weg. Den notwendigen Fortſchritt der franzöſiſchen Kunſt dagegen ſah er in der Annäherung an die Natur, wie ſie der berühmte Talma, deſſen Spiel er ausführlich ſchildert, unternahm. Keinen Zweifel aber läßt er darüber, daß die Deutſchen das Weſentliche ſchon beſitzen und nur das Unweſentlichere noch zu erſtreben haben, den Franzoſen aber die umgekehrte, unendlich ſchwerere Aufgabe zu löſen bleibe.[2]) Mit großem Scharfſinn äußert er ſich beſonders darüber, daß die Franzoſen die Unnatur ihrer Bühne nicht einmal zu fühlen vermögen, weil ſie von „Natur“ einen durchaus andern Begriff haben als der Deutſche.[3])

Wie ſtellte ſich nun Goethe, zugleich Direktor und Kritiker des Weimarer Theaters, zu dieſen Gedanken und Urteilen Humboldt's? Es iſt bezeichnend, daß wir hier ein ähnliches Verhalten beobachten wie gegenüber den Anſichten Meyer's. Beide Freunde hatten jeder in ſeinem Gebiet, als den zweckmäßigen und fördernden Weg den

---

[1]) Ebenda 96. 97.

[2]) Ebenda 102. 103.

[3]) Ebenda 84. 85.

dargeſtellt, von der lebensvollen Natürlichkeit zur Schönheit aufzuſteigen, und beider Äußerungen werden von Goethe mehr zu Gunſten des geſetzmäßig-äſthetiſchen als des natürlich-lebendigen verwertet. An Humboldt's Aufſatz ſchließt er die Bemerkung, kein Freund des deutſchen Theaters werde jenen leſen, „ohne zu wünſchen, daß, unbeſchadet des Originalgangs, den wir eingeſchlagen haben, die Vorzüge des franzöſiſchen Theaters auch auf das unſrige herüber geleitet werden möchten.“ [1]) Kein Wort von den ſchweren Bedenken, die Humboldt gegen dies Theater erhoben hatte, von dem mehr tadelnden als lobenden Charakter ſeines Aufſatzes, ſondern nur dieſer einzige Punkt hervorgehoben und dann mit dem Hinweis auf Iffland's Spiel des „Pygmalion“, auf das immer entſchiedenere Hervortreten verſifizierter Dramen beleuchtet. Zuletzt wird mit einigen Worten die Überſetzung des „Mahomet“ eingeleitet und ausdrücklich erklärt, ſie ſei unternommen worden, „um den Schauſpieler zu einem wörtlichen Memorieren, zu einem gemeſſenen Vortrag, zu einer gehaltnen Aktion zu veranlaſſen.“

Wie ſehr Goethe in ſeiner Theaterleitung praktiſch dieſen Geſichtspunkten gefolgt, iſt allbekannt. Es kann nicht unſere Aufgabe ſein, hier ſeine Tätigkeit in dieſer Richtung zu unterſuchen; wir haben es nur mit der Kunſt des Schauſpielers, nicht mit der Regierungskunſt des Direktors zu tun.[2]) Daß er in einem gerechtfertigten und künſtleriſch hochernſten Beſtreben hier und da zu weit gegangen, wird nicht zu leugnen ſein. Schiller's ſehr bedingte Zuſtimmung zur Aufführung des Mahomet, ſeine entſchiedene Abmahnung von der Darſtellung des „Alarcos“ fallen hier als Zeug-

---

[1]) Ebenda 161.

[2]) Das Jubiläum des Weimarer Theaters hat bekanntlich eine Reihe Schriften hierüber zu Tage gefördert, unter denen wir beſonders auf diejenige Julius Wahle's hinweiſen. Für den ſechſten Band der Schriften der Goethe-Geſellſchaft iſt neues Material aus dieſem Gebiet in Ausſicht geſtellt.

niſſe umſomehr ins Gewicht, als er prinzipiell mit Goethe's Grundſätzen durchaus übereinſtimmte.

Zu einem intereſſanten Streit zwiſchen beiden kam es wegen des ſchon früher erwähnten „Pygmalion", deſſen Darſtellung durch Iffland Goethe als muſterhaft pries, während Schiller, freilich ohne Iffland in der Rolle geſehen zu haben, auf Grund bloßer Lektüre des Monodrams es für unmöglich erklärte, daß dieſes Werk eine befriedigende Wirkung hervorbringen könne, und als echter unerſchütterlicher Dogmatiker ſelbſt auf Goethe's durch den Augenſchein begründetes Zeugnis nicht ſeine Meinung aufgeben wollte. Der Mangel an Naturwahrheit und an Handlung ſchien ihm auch für den bedeutenden Schauſpieler unüberwindlich.[1])

Indes war eine ſolche Rolle gerade in Iffland's Repertoire eine ſehr vereinzelte Erſcheinung, und im ganzen rühmte auch Goethe ihn gerade um der Vorzüge willen, die Humboldt vor allem forderte, als lebendigen Charakteriſtiker. Er hebt hervor, „die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er alles was zu ſeiner Rolle gehört zu entdecken weiß," „die Nachahmungsgabe, wodurch er das gefundene und gleichſam erſchaffne darzuſtellen weiß," die ſcharfe Abſonderung der Rollen von einander, — außerdem aber noch „den Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt." Mit dieſer letzten Bemerkung iſt zugleich bezeichnet, in welcher Art von Rollen Goethe ihn am meiſten ſchätzte; die tragiſchen, die furchtbaren und erſchütternden waren es nicht. Wenige Jahre ſpäter ſprach er ſich ſehr lebhaft gegen ſeine Darſtellung des Franz Moor aus, den Iffland als würdigen Mann, oder nach Goethe's Ausdruck als „würdiges Hundsfott" gab, als einen „engliſierten" Teufel.[2])

Im allgemeinen fand aber Goethe durch Iffland die theatraliſche Kunſt auf einen richtigen Weg gebracht, der mit der Richtung,

---

[1]) Siehe oben S. 134.

[2]) Hempel XXVIII, 700; vgl. dazu 674.

die er in Weimar einſchlug, faſt übereinſtimmte, umſoweniger vermochte er mit andern deutſchen Theatern ſich zu befreunden. Wohin er auch kam, zeigte er ſich nicht befriedigt. Am meiſten empörte ihn die glatte Natürlichkeit in Leipzig. „Der Naturalismus", ſchrieb er an Schiller, „und ein loſes, unüberdachtes Betragen im Ganzen wie im Einzelnen kann nicht weiter gehen. Von Kunſt und Anſtand keine Spur. Eine Wiener Dame ſagte ſehr treffend: die Schauſpieler täten auch nicht im geringſten als wenn Zuſchauer gegenwärtig wären. Bei der Recitation und Deklamation der meiſten bemerkt man nicht die geringſte Abſicht verſtanden zu werden. Des Rückenwendens, nach dem Grunde Sprechens iſt kein Ende; ſo geht's mit der ſogenannten Natur fort, bis ſie bei bedeutenden Stellen gleich in die übertriebenſte Manier fallen."[1]) Gerade dieſe Betrachtungsweiſe war auch die Schiller's, der den „Konverſationston" mit dem tragiſchen Styl unvereinbar fand, und der „das Vorurteil des beliebten Natürlichen" ſelbſt durch Iffland in Berlin allzu gepflegt fand.[2])

Daß Goethe bei ſo eifriger praktiſcher Bühnentätigkeit und ſo ſcharfem kritiſchem Urteil nicht unterließ, ſeine Anſchauungen auch in beſtimmter Form zu fixieren, braucht kaum geſagt zu werden. In den zahlreichen Niederſchriften über alle Zweige der Kunſt, die aus jenen Jahren ſtammen, findet auch die Schauſpielkunſt ſtets ihre Stelle.[3]) Von großem Intereſſe iſt die Art, wie ſie in dem

---

[1]) An Schiller 4. Mai 1880. Demgegenüber machte ſich in Leipzig, als Goethe einige Jahre ſpäter die Weimarer Truppe dort gaſtieren ließ, neben dem Beifall der Majorität doch auch eine ſtarke Oppoſition gegen die klaſſiſche Spielweiſe geltend, die in einer eigenen anonymen Schmähſchrift „Saat von Goethe gefät" ihren Ausdruck fand.

[2]) An Körner 23. Sept. 1801.

[3]) Schon in den „Lehrjahren" hatte Goethe die Bühnenkunſt an vielen Stellen behandelt, doch ohne auf die allgemeinen äſthetiſchen Fragen einzugehen, die uns hier intereſſieren.

„Schema über den Dilettantismus“ beſprochen wird. Mehr als vor irgend einer andern Kunſt wird der Dilettant vor ihr gewarnt; die verderblichen Folgen ihres dilettantiſchen Betriebes werden weit eindringlicher als deſſen Vorteile dargeſtellt. Betrachtet man dieſes Regiſter von Schäden und Mängeln, die der Bühnendilettant einerntet, ſo fühlt man ſich nicht weit von den Geſetzen der „Wanderjahre“ entfernt, in deren Idealſtaat das Schauſpiel bekanntlich überhaupt nicht geduldet wird. Doch iſt es nur ein Punkt der direkt für die künſtleriſche Ausbildung als verderblich hervorgehoben wird und uns hier intereſſiert; „zerſtörte Idealität der Kunſt, weil der Liebhaber, der ſich nicht durch Aneignung der Kunſtbegriffe und Traditionen erheben kann, alles durch eine pathologiſche Wirklichkeit erſetzen muß.“ Der Satz iſt bedeutungsvoll, weil er Ziel und Abweg der Schauſpielkunſt erkennen läßt. Wie jede Kunſt ſo iſt auch ſie an „Begriffe und Traditionen“ gebunden; der Dilettant vermag ſie ſich nicht anzueignen, und ſo bleibt ſein Spiel in der Sphäre der „Wirklichkeit“.[1]) Weil es aber doch notwendig iſt, um irgend ein Intereſſe zu erregen, das Spiel von dem Platten und Alltäglichen zu unterſcheiden, ſo wird die Wirklichkeit in eine „pathologiſche“ umgewandelt, ſei es durch übertriebene Leidenſchaft, ſei es durch burleske Komik. In dieſem Sinne waren faſt alle zeitgenöſſiſchen Bühnen Deutſchlands für Goethe dilettantiſch. Was er ſelbſt in Weimar erſtrebt und geleiſtet, ſuchte er im Jahre 1802 durch einen eigenen Aufſatz: „Weimariſches Hoftheater“ öffentlich darzulegen.[2]) Daß der Schauſpieler nicht ſeine eigene Individualiät, ſondern den geforderten, fremden Charakter ſpiele, daß er den unrichtigen Begriff von Natürlichkeit aufgebe, daß er rhythmiſche Dichtung mit richtiger muſikaliſcher Empfindung wiederzugeben wiſſe, das bezeichnet er als die Hauptabſichten, die er zu

[1]) Hempel XXVIII, 182.

[2]) Ebenda 673, aus „Journal des Luxus und der Moden“.

verwirklichen geſtrebt habe. Weit mehr in das Detail der Kunſt noch gehen die Aufzeichnungen, die wir als „Regeln für Schauſpieler“ in den Werken abgedruckt finden. Indeſſen verdanken dieſe Regeln ihre Form nicht Goethe's eigener Arbeit; ſie ſind vielmehr aus Materialien, die er zum Zweck dramatiſchen Unterrichts geſammelt hatte, durch Eckermann zuſammengeſtellt worden. Sie ſind ein Zeugnis für die ungemein ſtraffe Ordnung des Zuſammenſpiels, die ſtreng abgemeſſene Regelmäßigkeit des Verlaufs, endlich die beſtändige Rückſicht auf den Zuſchauer und Hörer, die Goethe für notwendig fand. Das Enſemble des Spiels war ihm ein Kunſtwerk, das zugleich mit den Sinnen des Auges und Ohrs aufgenommen werden ſollte.

Es iſt durch dieſe Grundſätze in Weimar der maßgebende Typus für Aufführung von Werken idealen Styls geſchaffen worden; für Schiller's Jambenſtücke, für Iphigenie wie Nathan, für das griechiſche und lateiniſche Drama. Für Werke anderer Art, wie Götz und Egmont, wie die ſhakeſpeare'ſchen Dramen iſt die Weimarer Schule dagegen nicht ſo muſtergiltig geworden wie die Iffland's in Berlin.

Niemand wird ſich dem Eindruck verſchließen können, daß die Äußerungen, die wir ſowohl von Goethe als ſeinen Freunden über die Schauſpielkunſt beſitzen, weit mehr ſich auf Einzelheiten beziehen und an ihnen zu haften ſcheinen, als wir es ſonſt in ihren kunſtkritiſchen Schriften gewohnt ſind. Aber es ergiebt ſich dies notwendig aus der Natur des Stoffs. Die Schauſpielkunſt iſt eben nicht eine ſelbſtändige, aus einem eigenen Triebe entſpringende und auf eine eigenartige Wirkung hinzielende Kunſt; ſie iſt nur eine Summe von Mitteln, welche die Abſichten eines anderen Künſtlers zur Verwirklichung führen ſollen.

Schluß.

Die geiſtige Arbeit, deren Ergebniſſe wir feſtzuſtellen verſucht haben, gehört der kurzen Zeitſpanne des Zuſammenwirkens von Goethe und Schiller an. Wie niederdrückend der Tod des letzteren auf die Freunde und ihre Beſtrebungen wirkte, haben wir ſchon im Eingange gezeigt. Dieſer Tod wirkte aber auch trennend. Goethe entbehrte hinfort der verſtändnisvollen und doch unabhängigen Kritik Humboldt's und Körner's, die Schiller meiſt ihm vermittelt hatte; nur in der bildenden Kunſt blieb ihm der gewohnte und vertraute Gedankenaustauſch gewahrt. Humboldt fand in Rom allmählich den Übergang zur diplomatiſchen und politiſchen Tätigkeit, die ihn für viele Jahre dem Kreiſe ſeiner geiſtigen Intereſſen entrückte. Nur ein kurzes Zwiſchenſpiel darin war ſeine Verwaltung der Kultusabteilung, die ſeinen Namen mit der geiſtigen Wiedererhebung Preußens verknüpft hat. Nach Wien und Leipzig und Paris und wiederum nach Paris führte ihn dann der Strom der Ereigniſſe, und auch als deſſen Wogen ſich gelegt, folgte er noch mehrere Jahre ſeinem ruhigeren Fluſſe, bis er durch politiſche Motive zum Scheiden aus der politiſchen Welt veranlaßt und ſo wieder in ſich ſelbſt zurückgeführt und dem eigenen Gang ſeines Geiſtes zurückgegeben wurde. Wenn er jetzt aber die Gegenwart an jene faſt um zwanzig Jahre abliegende Vergangenheit anknüpfen wollte, welche Veränderung mußte er wahrnehmen! Ein gewaltiger Sturm

war dahingebrauſt; wie vieles hatte er zerſtört und mit welch regelloſer Willkür hatte er einzelne Stämme nur verſchont! Und was nun wiederum aufſproßte, das rankte ſich an jenen hinan und ſog aus ihnen oft eine nicht heilſame Nahrung. Humboldt fand ſich einſam, und wie er ſich aus der Umgebung nun in die Ferne rettete und ſeine Sprachwanderungen bis nach den Inſeln des Indiſchen Ozeans ausdehnte, ſo rettete er ſich auch zugleich in die Erinnerung einer ihm vor allem wertvollen Vergangenheit; Schiller's Geſtalt ſtieg vor ihm empor, und indem er ſeinen Briefwechſel mit ihm der deutſchen Nation darbot, entwarf er zugleich jene Charakteriſtik, die von Verehrung wie Freundſchaft in gleichem Maße zeugt. Hierin traf er mit Goethe zuſammen. An Goethe war jener Sturm vorübergebrauſt wie die „Wellen vor den Göttern wandeln"; er ſtand unerſchüttert, von allen angeſtaunt; aber unter ſeinem Schatten mochte man nicht wohnen. Was er wollte und erſtrebte, hatte nicht Wirkung; aber er ſelbſt wirkte dennoch. Seine Kunſt- und Naturſtudien wurden mit Geringſchätzung aufgenommen, ſeine Lebensweisheit in Vers und Proſa nicht in ihrem Wert erkannt; trotzdem galt er unbeſtritten als der Erſte Mann des deutſchen Volkes. Aber das konnte ihm nicht genügen. Zahllos ſind die Klagen aus dem letzten Jahrzehnt ſeines Lebens, wie wenig er verſtanden werde, wie ſelten er die Wirkung hervorbringe, die er gehofft habe. Auch er wandte ſich gerne in die Vergangenheit zurück, und wenn er früher bei ſeiner Jugend und den entſcheidenden Erlebniſſen der Italieniſchen Reiſe ſich verweilt hatte, ſo zog ihn jetzt die Gemeinſchaft mit Schiller mächtig an und auch er erſchloß die ununterbrochene Reihe der Briefe ſeinem Volke, als ein Bild Schiller's, „wie in Freundſchaft und Einigkeit mit manchen untereinander Wohlgeſinnten, beſonders auch mit mir, er unabläſſig geſtrebt und gewirkt, und wenn auch körperlich leidend, im Geiſtigen doch immer ſich gleich und über alles Gemeine und Mittlere ſtets erhaben geweſen."

Dieſe Veröffentlichungen wurden mit gebührender Achtung und Teilnahme aufgenommen; aber ſie übten durchaus keine bedeutende Einwirkung auf den Gang des geiſtigen Lebens; es fehlte den Zeitgenoſſen das Organ ſie wirklich ſich anzueignen; es war eine neue Generation in der Schule der Romantiker herangewachſen; die Kunſt war in den Dienſt der Tendenzen getreten. Die Romantiker in ihrem erſten Auftreten, hatten vor allem durch den Mund Friedrich Schlegel's es ja verkündet, daß die neue Poeſie nur Ausdruck und Beſtandteil einer neuen Weltanſchauung ſein ſolle, daß Poeſie und Philoſophie, Kunſt und Religion, Geſchichte und Politik nur Spiegelungen der einen neuen Offenbarung darſtellen ſollten, die von den neu erſtandenen, genialen Individualitäten ausgehen werde. Dieſer Gedanke, wenn auch phantaſtiſch, ja chimäriſch, hatte unſtreitig etwas Großartiges. Zur Verwirklichung desſelben fehlte indes eine weſentliche Vorbedingung: die ihn erſonnen, hatten ſelbſt keine Weltanſchauung. Als ſie dieſes Mangels inne wurden, begannen ſie ihre Anleihen bei der katholiſchen Kirche, in deren gewohntem Leben einheitliche und geſchloſſene Weltanſchauung ja ein längſt gangbarer Artikel war. Sie gaben ſich die Miene nicht zu bemerken, daß ſie damit ſtatt des verheißenen Fortſchritts den offenkundigſten Rückſchritt zu ihrem Geſetz machten. Wenn bei jener Vermengung von Religion und Poeſie es anfänglich geſchienen hatte, als ſollte die Religion in eine unwürdige Abhängigkeit von der Poeſie kommen, ſo wendete ſich das Blatt doch ſehr ſchnell, und die Poeſie ward die Sklavin fanatiſcher, asketiſcher, hierarchiſcher Tendenzen. Und nicht nur die Poeſie, ebenſo auch die Malerei. Vergeblich erhob Goethe in „Kunſt und Altertum“ mit Meyer ſeine Stimme gegen die Neudeutſche religiös patriotiſche Kunſt; er ward nicht mehr verſtanden. Denn neben der religiöſen war zugleich die „patriotiſche“ Tendenz mächtig geworden, richtiger ſchlechthin die „politiſche“ benannt. Was in den Jahren der Befreiungskriege der notwendige Ausdruck einer alle Geiſter unwiderſtehlich

erfaſſenden patriotiſchen Leidenſchaft geweſen war, das wurde in der folgenden Friedenszeit zur parteimäßigen, die Freiheit der Kunſt hemmenden Tendenzwirkung. Weder die liberale oder radikale Dichtung der Polen- und Griechenſchwärmer, der Burſchenſchafter oder des jungen Deutſchland noch die ſich ihr entgegenſtellende Poeſie ariſtokratiſcher, ſowohl katholiſcher als proteſtantiſcher Kreiſe konnte im Sinne Goethe's und Schiller's den Gang der Litteratur fördern.

Ein wahres Verhängnis aber, — freilich ein durch die ganze bisherige Entwickelung vorbereitetes war es, daß zugleich durch den Machtſpruch des angeſehenſten Philoſophen eine Theorie der Kunſt zur Herrſchaft kam, welche das Siegel der Billigung auf dieſe traurigen Erſcheinungen ſetzte und die Kunſt endgiltig von ihrer einfachen Aufgabe, der freien äſthetiſchen Auffaſſung und Darſtellung zu entfernen und den herrſchenden Tendenzen des geiſtigen Lebens unterzuordnen ſchien. Für Hegel, der einen ſo gewaltigen Einfluß auf die Kunſtlehre gewann, iſt die künſtleriſche Auffaſſung eine Form des Wiſſens, ein ſinnliches Wiſſen, und eben darum eine niedrige Form des Wiſſens. Nicht viel anders hatten hundert Jahre früher die Äſthetiker die Kunſt als ein „undeutliches" Wiſſen zu erklären geſucht, und nichts mehr vermocht, als allerlei entſchuldigendes für dieſes Aſchenbrödel im Vergleich zu Sittlichkeit, Philoſophie, Religion vorzubringen. Die große Errungenſchaft der Freiheit und ſelbſtſtändigen Würde, die Kant der Kunſt gewonnen, mit der Goethe und Schiller weiter geſchaltet hatten, wurde nun aufgegeben. Für die praktiſche Kunſtübung hatte dies die Folge, daß mehr und mehr der Gedanke, die „Idee" des Kunſtwerks als das Weſentliche betrachtet, das tatſächliche Schaffen aber immer mehr geringgeſchätzt wurde, und dadurch ein langſames aber ſicheres Zurückgehen der künſtleriſchen Arbeitsleiſtung und ihrer geſundeſten Grundlage, des Naturſtudiums eintrat. Für die Geſchichte und Kritik der Litteratur ergab ſich gleichfalls eine höchſt bezeichnende und unerfreuliche Fol-

gerung. Es mußte ſich, da in ſo großer Zahl authentiſche Äußerungen unſerer großen Dichter vorlagen, die Wahrnehmung zwingend aufdrängen, daß ihnen für die ſo formulierte Aufgabe der Poeſie die Würdigung gefehlt hatte. Wie leidenſchaftlich verwahrt ſich Goethe dagegen, daß er im Fauſt, im Taſſo, im Wilhelm Meiſter eine „Idee“ habe darſtellen wollen; reiches, buntes, menſchliches Leben in bald tragiſcher bald heiterer Geſtalt ſich harmoniſch aneinander ſchließend habe er dargeſtellt. Wie entſchieden faßt Schiller gerade auf dem Höheſtande ſeiner dramatiſchen Produktion die Dichtung von dem Geſichtspunkt der ſinnlichen Wahrnehmbarkeit und der ſinnlichen Wirkung! Wohl bewieſen manche die hartnäckige Kühnheit, trotz Goethe in Goethe's Werken die „Ideen“ zu erkennen, wie es beſonders Roſenkranz unternahm; im allgemeinen aber ſetzte ſich die Meinung feſt, hier ſei nicht die höchſte Stufe der modernen Poeſie zu finden, ſondern in Shakeſpeare. Freilich paßten jene Forderungen der Hegel'ſchen Äſthetik auf dieſen noch weniger; aber er konnte dem nicht mehr widerſprechen, was man ihm unterſchob und in ihn hineindeutete. Die Art, wie Gervinus Shakeſpeare's Dramen analyſiert hat, giebt für dieſe Behandlung die ungeheuerlichſten Beweiſe.

Goethe und Schiller aber traten in dem allgemeinen Bewußtſein der Nation in den Hintergrund. Es kam eine Zeit, in der man Schiller als Dichter für die reifere Jugend betrachtete, und Goethe zwar als Schöpfer einiger unvergänglicher Werke verehrte, im übrigen aber von ihm nur zu wiſſen meinte, daß er ein Egoiſt von anſtößigem Lebenswandel und bedauerlich unpatriotiſcher Sinnesart geweſen ſei und in verſchiedenen Wiſſenſchaften unglücklich dilettiert habe. Dieſe Zeit — mit Freude dürfen wir es ſagen — iſt vergangen! Die moderne germaniſtiſche Wiſſenſchaft, ihre Arbeit, wie ſie an den Univerſitäten und wie ſie in Weimar betrieben wird, hat über allen ſprachlichen Leiſtungen das großartige Verdienſt, Goethe und Schiller uns wieder zu lebendigen

Geſtalten gemacht, den Wert aller ihrer Lebens- und Geiſtesäußerungen unwiderſprechlich verkündet zu haben. Will ſie aber ihre Aufgabe vollenden, ſo muß ſie uns nicht nur zu den Erlebniſſen und Dichtungen der Meiſter, ſondern auch zu ihrem Weſen und Wollen den Zugang eröffnen.

Anhang.

I.

(Vgl. das voranſtehende Facſimile.)

Die Kunſt lehrt die geadelte Natur
mit Menſchentönen zu uns reden,
in todten ſeelenloſen Oeden
verbreitet ſie der Seele Spur.
Bewegung zum Gedanken zu beleben,
der Elemente todtes Spiel
zum Rang der Geiſter zu erheben,
iſt ihres Strebens edles Ziel.
Nehmt ihm den Blumenkranz vom Haupte,
womit der Kunſt wohlthätge Hand
das bleiche Trauerbild umlaubte,
nehmt ihm das prangende Gewand,
das Kunſt ihm umgethan, — Was bleibt der Menſchen Leben?
Ein ewig Fliehn vor dem nacheilenden Geſchick,

ein langer letzter Augenblick!
O wie viel ſchöner, als der Schöpfer ſie gegeben,
gibt ihm die Kunſt die Welt zurück.

Jena, den 28. März 1790.

Friedrich Schiller.

Die obenſtehenden Zeilen finden ſich in dem Stammbuch des livländiſchen Malers Karl Graß, der im Jahre 1790 in Jena ſtudierte und mit Schiller ſeitdem in ſteten Beziehungen blieb; einige Briefe von ihm hat Urlichs in dem

Werke: „Charlotte von Schiller und ihre Freunde“ abgedruckt. Sein Stammbuch enthält u. a. Einträge von Lavater, Schubert, Hardenberg, ferner von Schiller's Mutter und einer ſeiner Schweſtern. Schiller's Verſe ſind außer einigen Zeilen, die er Baggeſen als Gedenkblatt gegeben, das einzige poetiſche Erzeugnis des Jahrs 1790. In Ton und Inhalt erinnern ſie lebhaft an die „Künſtler“, bei deren Schlußredaktion Schiller bekanntlich eine ganze Reihe von Strophen ausgeſchieden hat, von denen einige in den Briefen an den Prinzen von Auguſtenburg uns erhalten ſind. Dem Inhalt nach charakteriſieren ſich die Verſe als ein Produkt des jugendlichen, noch nicht durch Kant's Schule gegangenen Schiller. Die ſchroffe Entgegenſetzung von Kunſt und Natur, die leidenſchaftliche Verachtung der Natur zeigt ihn noch ganz auf der Stufe ſtehend, da Goethe ſich mit ihm noch nicht befreunden konnte und ſich ſelbſt noch durch einen Aufſatz wie „Über Anmut und Würde“ abgeſtoßen fand. Die Ausdrücke „Bewegung“ und „Gedanken“ erinnern an „motus“ und „intellectus“ bei Spinoza. — Die Form des Gedichts iſt in der Ungleichartigkeit der einzelnen Zeilen, in der Unregelmäßigkeit des Reims ganz die an Wieland's Dichtweiſe ſich anlehnende der „Künſtler“. Für die zweite Hälfte des Gedichts läßt ſich jedoch auch der ſtrikte Beweis führen, daß ſie urſprünglich jenen angehörte. Am 16. Januar 1789 ſchrieb Körner an Schiller allerlei Bemerkungen über das ihm zugeſandte Manuſkript der Künſtler; darunter auch die folgenden:

„Was iſt der Menſchen Leben? paßt dies zum vorhergehenden? Als er ſie gegeben wird dunkel, weil der Menſch das Nächſtvorhergehende iſt.“

Schiller antwortete am 22.: „Was iſt der Menſchen Leben? u. ſ. f. zwiſchen dieſem und dem Vorhergehenden, das wir ihm umgetan, iſt nur ein Komma; es heißt alſo: Was iſt das Leben der Menſchen, wenn ihr ihm nehmet, was die Kunſt ihm gegeben hat? Ein ewiger aufgedeckter Anblick der Zerſtörung.“ Acht Tage ſpäter repliziert Körner: „Bei der Stelle Was iſt der Menſchen Leben hat mich das folgende O wie viel ſchöner irregeführt. Empfängt er geht doch auf Gott. Daher verſtand ich unter dem Totenbilde die Welt, und wußte nicht, wo das Einſchiebſel herkam: „Was iſt der Menſchen Leben?“

Es bedarf keines Beweiſes, daß trotz mancher Abweichungen dennoch die angeführten Stellen in unſerem Stammbuchgedicht zu finden ſind. Schiller hat den betreffenden Abſchnitt ſchließlich ganz aus den „Künſtlern“ entfernt; aber trotzdem aufbewahrt und zwei Jahre ſpäter als Erinnerungszeichen verwertet. Ob die Veränderungen, welche wir konſtatieren können, erſt damals oder ſchon 1789 vorgenommen wurden, läßt ſich nicht entſcheiden.

Indes jene von Körner angeführten Worte finden ſich ſämtlich nur in den

neun letzten Zeilen des Stammbuchgedichts wieder; die acht ersten sind davon nicht betroffen. Auch glaube ich nicht, daß diese beiden Teile ursprünglich zusammengehörten. Mit der neunten Zeile hebt ein neuer Ton an; auch die plötzliche Einführung des Pronomens „ihm", das erst vier Zeilen später erklärt wird, macht wahrscheinlich, daß ursprünglich andere Verse vorausgingen. Auch ist der Inhalt der ersten acht Zeilen ein zu allgemeiner, als daß man sie sich inmitten der detaillierten und breit ausgesponnenen Reflexionen der Künstler an richtiger Stelle denken könnte. So sehe ich keinen Grund zur Annahme, daß diese Verse vor 1790 gedichtet seien; sie mögen erst bei Gelegenheit des Stammbucheintrags mit dem Fragment aus den „Künstlern" vereinigt worden sein.

II.

(Zu Seite 34.)

Ein trauriges Zeichen von der Gehässigkeit, zu der sich Herder gegenüber den Kunstbestrebungen Goethe's hinreißen ließ, ist die Tatsache, daß das Manuskript einer äußerst hämischen Besprechung der Kunstausstellung von 1802 (Zeitung für die elegante Welt) Herder's Begutachtung unterlegen und schließlich, wenn auch mit einem einschränkenden Nachwort das Imprimatur erhalten hat. Das Manuskript, welches aus Maltzahn's Nachlaß in meinen Besitz gekommen, trägt von Herder's Hand die Aufschrift „Weimarische Kunst-Ausstellung und Preiß-Austheilung" und enthält am Schluß die auch in die Zeitschrift übergegangene Nachschrift, und zwar wie B. Suphan konstatiert hat, von Herder's Sohn geschrieben. Das Manuskript selbst ist von Schreiberhand; der Styl beweist augenscheinlich, daß die sehr ausführliche Kritik von Böttiger herstammt. Die breit behagliche und salzlose Ironie, die sich der Form nach gegen Meyer, dem Wesen nach gegen Goethe richtet, erinnert lebhaft an die bekannte Jon-Kritik (Ges. Schriften Teil 1), deren Abdruck Goethe verhindert hatte. Es sei noch bemerkt, daß die Entschuldigung der Nachschrift, die behauptet, der letzte Abschnitt der Beurteilung, der sich am schärfsten äußert, sei erst später eingegangen und habe den Herausgeber selbst überrascht, mit dem Zustand des Manuskripts nicht zu vereinigen ist, und sich als bloßer Vorwand darstellt. (Uber Herder's Verhältnis zu Böttiger vgl. Haym II, 755—759.).

X 1112

Druck von W. Hartmann in Leipzig.

Digitized by Google

Verlag der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig.

Goethe in der Epoche seiner Vollendung

(1805–1832).

Versuch einer Darstellung seiner Denkweise und Weltbetrachtung

von

Dr. Otto Harnack.

1887. XLVI u. 249 Seiten. 5 M., geb. 6 M.

„Eine umfassende Darstellung von Goethe's Denkweise und Weltbetrachtung, aufgebaut aus den Prosaschriften und Sprüchen, den brieflichen und mündlichen Äußerungen, aus der Zeit seiner Vollreife. Der Verfasser verzichtet auf alle willkürliche Systemkünstelei; was er giebt, ist Goethe selbst, die zahllosen Einzelheiten nach großen Gruppen zusammengestellt, geordnet, in schlichter, sachlicher Sprache vermittelt, und abschließend auf ihren Kern zurückgeführt. — Das Bild des Weisen, dem in einem edleren Sinne nichts Menschliches fremd war, ist mir nie erhabener und überwältigender entgegengetreten, als aus diesem herrlichen Buche. — Westermanns Monatshefte. Nr. 386. Nov. 1888.

In dritter um den achten Aufsatz vermehrter Auflage erschien soeben:

Glück.

Von Prof. Dr. jur. C. Hilty.

244 S. 3 M. geb. 4 M., in Liebhaberband 5 M. 50 Pf.

Inhalt: I. Die Kunst des Arbeitens. II. Epiktet. III. Wie es möglich ist, ohne Intrigue, selbst in beständigem Kampfe mit Schlechten, durch die Welt zu kommen. IV. Gute Gewohnheiten. V. Die Kinder der Welt sind klüger als die Kinder des Lichts. VI. Die Kunst Zeit zu haben. VII. Glück. VIII. Was bedeutet der Mensch, woher kommt er, wohin geht er, wer wohnt über den goldenen Sternen?

„Hilty gehört zu den geistigen Gestalten, an denen man gleichgiltig nicht vorüber gehen kann, sondern die den, der sich mit ihnen beschäftigt, zwingen, Stellung zu nehmen, und sich zu entscheiden — für ihn oder wider ihn. Wohl Niemanden, mag er Pessimist oder Optimist sein, mag er auf christlichem oder humanitärem Standpunkt stehen, oder auf wissenschaftlichen Überzeugungen seine Anschauung aufbauen, wohl Niemanden wird das Buch unberührt lassen."

Leipziger Zeitung 1891 Nr. 17.

Druck von W. Hartmann in Leipzig.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03086 2422

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE

[redacted]
STATE ACCESS OFFICE

Form 9584